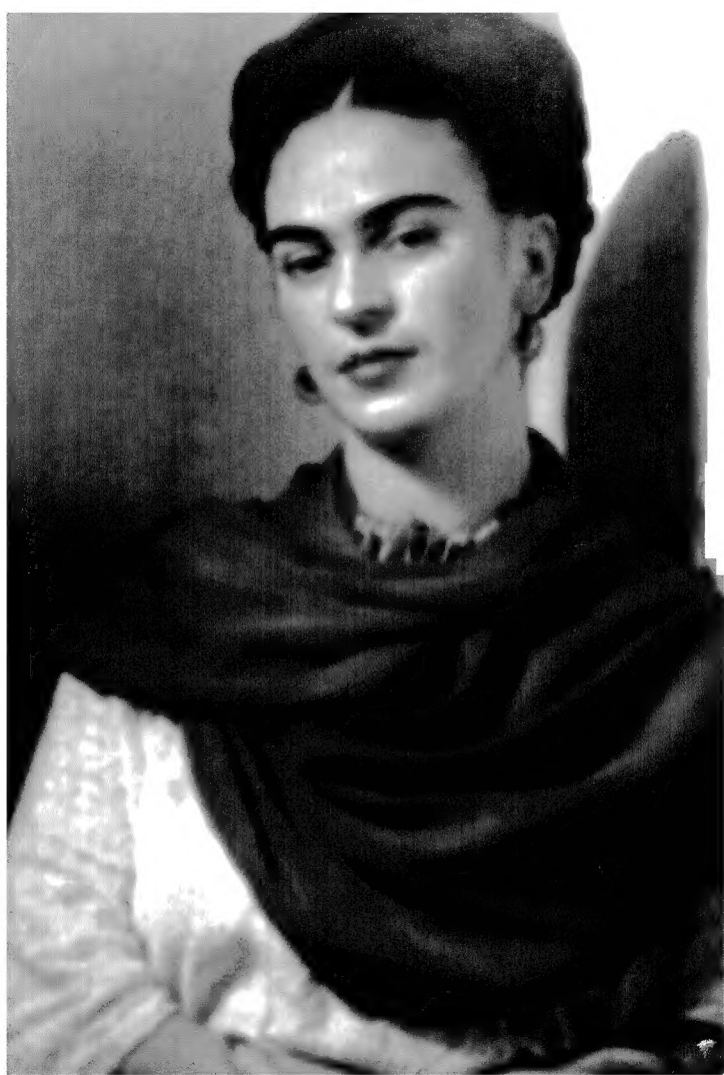


العدد السادس والأربعون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





مشروعات مستقبلية تستحق شرف المحاولة لإنجازها

لؤلؤ سارت الأمور كما ينبغي، أو كما نحلم ونطمح فإن على اجنحة هذا المنبر الثقافي العديد من الأفكار التي نأمل أن ننجزها، استكمالاً لما قمنا به قبل حوالي عامين عندما أصدرنا الحوارات التي أجريت مع نخبة متميزة من المثقفين في الأردن والوطن العربي في مجلدين، حوارات في الرواية والقصة والفكر والفلسفة، والشعر، والمسرح والفن التشكيلي، والنقد، ولعل ردود الفعل الإيجابية التي سمعناها، وقرأناها في العديد من المنابر الثقافية محلياً عربياً هي التي جعلتنا أكثر تصميماً على إصدار المزيد كسلسلة تحمل اسم «كتاب عمان» بحيث تتناول موضوعات في نقد الرواية، والقصة والشعر، والمسرح لكتاب لهم تجربتهم الواسعة على تلك الأصعدة. ونعتقد ان من شأن هذا المشروع ان يضيء آفاقاً رحبة أمام الدارسين، وأولئك الذين يبحثون عن مراجع لإعداد رسائلهم واطروحاتهم الجامعية العليا، سيما وأن «عمان» تصل إلى العشرات من الجامعات المحلية والعربية على امتداد وطننا العربي، ولقد تلقينا عشرات الرسائل من الطلبة في تلك الصروح العلمية تطالبنا بمضاعفة الأعداد التي تزودهم بها شهرياً.

ونقول مرة ثانية أنه إذا سارت الأمور كما ينبغي أو كما نحلم ونطمح فإن زيادة صفحات هذا المنبر بصورة تدريجية من شأنه ان يفسح المجال لأبواب جديدة، وأقلام جديدة، فالموضوعات التي تصلنا يومياً من طاقاتنا الإبداعية تضيق بها صفحات عمان المتواضعة في الوقت الراهن، رغم أن هذه الفكرة كانت تلح علينا لتحويلها إلى واقع ملموس منذ عدة سنوات، ولكن تأخير إنجازها اصطدم بعقبة ما تزال قائمة، وأقصد بها كلفة وإيصال هذا المنبر إلى المشتركين في القطر العربي، لأن البريد المحلي يتقاضى مبلغاً عن كل عدد نرسله يثقل كاهل الجهة التي يصدر عنها على الصعيد المادي ان نحن قمنا بمضاعفة الأعداد لتلبي رغبة المثقفين الذين تتلقى رسائلهم شهرياً، مطالبين تزويدهم بها.

ان تحقيق ما ذكرت آنفاً وحتى لا نبالغ في الوعود يعتمد على المقنعة التي بدأنا بها هذه الكلمة من منطلق الحذر الشديد، والحفاظ على خط الرجعة، ان كانت الصعاب والمعيقات ستحول دون ذلك - لا سمح الله -.

ومن جانبنا سيظل هذا المنبر الذي يحمل اسم هذه العاصمة المؤثرة في محيطها العربي والاقليمي سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ومعرفياً.. سيظل المشروع الثقافي الذي تتمنى له الاستمرار والتواصل مع شهدنا الثقافي العربي، وإن يتعاطم دوره وأهميته وحضوره عاماً بعد عام، ولكن ليس بالضرورة ان كل ما يتمنى المرء يدركه ولكن الأمر يستحق شرف المحاولة.

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١١٢) تلفاكس ٤٦٨٧١٠
هاتف ٤٦٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com
رسم البريد لدى الكتبة الوطنية
(٩٠٠/٢٠٠٢/١٢٢)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل اللوحات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر الإنترنت
مراجعة أن لا تكون للوحة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل اللجنة أية ملحة من أي
كاتب بتخصه أنه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

87

(ترجمة مطمعة)
الفائز بجائزة مبررات (كالات)



50

1٠٠ عام على ولادة
أشهر نثانه في القرن
العشرين نريداً كاهلو

- ٦١ شعور أشتاب نعيم الجفاف الطيب طهري
- ٦٢ ومضات المرأة في الحياة الأنثوية الأسبوعية د. فادية الحلواني
- ٦٣ المرأة والألم واللعب حسن اللوزن
- ٦٤ مساحة للتأمل نادر زنتيني
- ٦٥ الشائقة والمخافة المعكوسة د. عينا الله أبو هيف
- ٦٨ شارل بودلير والحكاية محمد الششتوي
- ٨٢ قراءة الشعر المغربي في كتاب بنيس د. محمد السعويدي
- ٨٥ نخل الطحين العربي مبارك حامدي
- ٨٧ فيلم الشهر إبراهيم نصر الله
- ٩٢ إصدارات د. أحمد التميمي
- ٩٦ الأخيرة هادي النديبة



باللغة، لأنها مُحصل التاريخ الجمعي عَزُودًا إلى أهدم السَّلاطات، والتاريخ الفردي الذي هو، عند التواصل، وُجُودٌ قُفُوي.

اللغة، لدى المعلق، هي أخطر ما أنتجه الكيان، إلا أنَّ ما قد يتراءى إجحافًا تملَّه حال العجز عن أداء ما به يكون الكيان كيانًا ناطقًا بذاته وبأشياء العالم، فإذا انتفى وجود اللغة كان الغياب النسيان القَدم الخلاء الفراغ اللأشعي.

وبهذا الاعتقاد الراسخ في جدوى اللغة يُمكن التسليم بأنَّ المعلق ينتمي إلى قبيل التَشْمُويين، نسبة إلى التسموية (nomalisme)، أولئك الذين يَقْرُون بأنَّ الاستمارة اللغوية هي أساس كل الاستعارات الحادثة والممكنة، ومرجع كل المواقف والأحوال. وعند غياب هذا المرجع لا تكون الأشياء أشياء، بل أطيافًا عابرة في خضمِّ هائل من العلامات المُتَكَكة الهاربة التي لا تتناغم بالإشارة والرمز والأيقونة. فلا غرابة، إذن، في أن يتعامل حُبِّي عليَّ جعفر المعلق للغة باعتبارها لاحقًا لسالف، ولكن ليس أيَّ لاحق، فالفرق، هنا، يجعل العديد من آثار الأصل الهارب أو القابع وراء تراكيمات العادة والتكرار. وبناءً على مبدأ رَدِّ الفرع إلى أصله والحادِث إلى سالفه تتعَدَّد نزعَةُ المَعلق التسموية التُراثية. لأنَّ الحاضر، بهذا المفهوم الجينباليوجي يعني شيئًا سوى راهنيته العابرة إنَّ لم تضمَّن ماضيه الحاضر فيه، كالآن لا يُدرك إلا بما كان ويكون، وكالراهن أيضًا يُحدَّد بمُستقبل الماضِي أساسًا^(١).

كذا يتفارق مفهومان للتراث عند قراءة مجمل أعمال عليَّ جعفر المعلق الشعرية والنقدية وغيرها^(٢): التُراثية التي تقضي تسكين حركة التاريخ في نموذج ماضوي مُسبق، والتُراثية التي تقول بالحادثة القائمة بين الأزمنة وعبر جميعها،

العثور على جمر الروح الكتابة بمنظور عليَّ جعفر المعلق بين حداثة التراث وتراث الحداثة

سهيل الكيلاني •

"إنَّ معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفعالية لا يُقيم إلاَّ هناك، في لغتها الشعرية. فهي هذه اللغة، وعبر بنائها

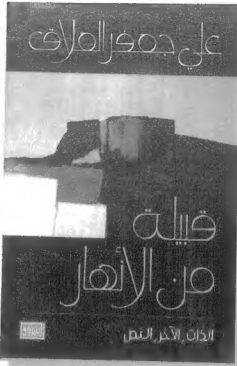
الجليل الأيسر، يُمكن العثور على جمر الروح، وأحجار الدلالة الساطعة، والرؤيا. " -عليَّ جعفر المعلق-

الاحمال الشعرية عليَّ جعفر المعلق



١- في التسمية والاسم راكُمتي.

الشعر، بمنظور عليَّ جعفر المعلق، هو القصيدة بمُجمل تُراثاتها السالفة تمثلاً للوجود ولُغة وإيقاعًا، وهو الحادث المختلف نتيجة للأحق من الوقائع والمواقف والحالات، فلا انفصال بين الأزمنة التاريخية حينما يستدعي الأمر التفكير بالزمن الشعري وفي دائرة هذا الزمن، لذلك كان هوس الشاعر



منذ سّتينات القرن الماضي،
كعلّي جعفر العلاق، تكمن في
مُواصله حيرة الشعراء الحداثيين
السابقين، كعبد شاکر السیاب
وبلقا الحیدري وأدونيس على
وجه الخصوص وتردّدهم بین
تراثيّة القصيدة وحداثيّة الشعر
الکونيّ والحفر في الآن ذاته
داخل نسق اللّغة وبناء القصيدة
بروح المغامرة التجريبيّة الّتي
تختلف اندفاعاتها وتراجعاتها
لدى مُعدّد الذوات الشاعرة.

٢- في مقرب الأهل.

لا ينحصر التراث لدى علي
جعفر العلاق، كنفره من شعراء
السّنينات، في مفرد تراث
القصيدة العربيّة بل يتّسع مداه
بالتّراتبات الحادثة أيضا أن
الإحالة على رومنسيّة أبولو
والرابطة القطعيّة والمشروع

التّحديتيّ الإحيائيّ أيضا ومغامرات
الشعراء التّموّزين ومواطن الأرباك
في مختلف مشاريعهم التّحديتيّة.
الشرائح هو أيضا العائلة والقرية
والجنتع بمشدد الحكايات والأزجال
والعادات والتقاليد في عراق الشاعر،
بخصوصيّة الذاكرة والنضال والحلم
المستعد. والشرائح، في بُد آخر، هو
مُحصل ثقافة العراق (صالة وعُرافة)
بالمشروع الأنتروبولوجيّ عوّدًا إلى
بابل وآشور ونيينوى، وإلى رحم المعنى
البديّاتيّ تزامنًا في القديم مع دهشة
الترنّي وأيقونة العبارة عند الانتقال من
توفيق الصوت إلى الصورة الكتابيّة،
فتحة عشق جارف إلى البدايات الأولى
في مجمل قصائد عليّ جعفر العلاق،
عشق لا يُعدّ بزمن، إنّ عدنا إلى الروح
الّتي تسكن القصيدة، وقد يتحدّد
بلحظة بدء إنّ تمثّلنا اللّغة الشعرية
في تواصلها مع الظاهرة الإيقاعيّة،
حيث أنبساط الحياة العربيّة البدويّة
تُساخر من بعيد الأزمنة إلى أن الكتابة
الشعرية المزجج بانبساط حياة جديدة
وهوم فرديّة وجماعيّة حادثة. لذا
يتنبّث العلاق عبر مسارّ التجربة في
الكتابة الشعرية بـ"الأصل" الذي هو،
عند محاولة تفكيكه، مجموع عناصر،

اقتدارًا على التسمية، وهي في الغالب
دلالة العجز المستغل الذي يكتّر
بالفراغ الهائل والعمّة الموحشة ليدفع
الذات المتكلّمة شعرا إلى الانتظار أو
الانتحار، بل قد يدلّ الانتظار، هنا،
على المراوغة عند الإيهام بالافتقار
على التسمية ونزيفا مُعْضًا في
الداخل. كما قد يعني الانتحار كشفا
فاضحا لعجز اللّغة والذات المتكلّمة بها
حينما لا تمتلك لغة القصيدة من السُّبُل
سوى المطابقة الباهتة أو كتيّف الإيهام
المُضّي إلى الإغماض، شبه الكامل.
إنّ القيمة الجماليّة اللّفظيّة لتلظر
لدى الشعراء العرب ممّن بدؤوا الكتابة

إنّ القيمة الجماليّة
اللفظيّة للنظر لدى
الشعراء العرب
ممّن بدؤوا الكتابة
منذ سّتينات القرن
الماضي، كعلّي جعفر
العلاق، تكمن في
مُواصله حيرة الشعراء
الحداثيين السابقين

دون استثناء، ويحصّلها أيضا،
وبالجديد الحادث المختلف.
لأنّ الحُدّ الفارق بين
المفهومين يظلّ إشكاليًّا في
ثقافتنا العربيّة، وفي تمثّلات
الذوات الكتابيّة، فلا عجب في
أن يكون التلويط أو التّجويّف
في هذا الاتجاه أو ذلك بضمّروب
شتم من الإجحاف المُفضي
أحيانا إلى تراثيّة أو حداثة
تعكس كلّ منهما وجه الأخرى.
إنّ عشق العلاق للغة ينطلق
في الأساس من اللّغة ذاتها،
وتحديدا من اللّغة باعتبارها
منشورا استعاريًّا ورحما قادرا
على توليد الاستعارات إلى
ما لانهاية قصد التسمية بدءًا
لا انتهاء، إذ يستمدّي المسى
في كلّ المواقف والأحوال إعادة
التسمية بفرض مُقارِبة مختلف
تحوالاته التي لا توقّف.

هائسُ هو واقع الوجود وظيفيّة
الحاققة به المنسدة في نسيجه المفهوميّ
عبر الأزمنة ومختلف الذوات المتكلّمة.
والسّمي هو أصل الاسم ويرجمه. وما
اللّغة إلا بعض هاء من وسائل أدائه
بالتعيين والتّحيين. والسّمي هو أيضا
ذلك اللّامُسمّى حينما تتوسّل اللّغة
بالمُسمّى الغامض المبهج "الطبيعيّ"، على
حدّ عبارة جبرّا إبراهيم جبرّا (٣)،
لتحتجب استعارات أو تلك وتتشأ على
انفاناضها استعارات جديدة "حية" (٤).
إنّ السّمي في علاقته باللامُسمّى
هو السّرّ التّقريبيّ الكامن وراء لعب
الذات الشاعرة المتكلّمة الرافضة
لمسطور السُّبُل وجاهر الأساليب.

٢- اللّغة بيت الافتداه على التسمية بالشعر مردلة المعجز.

إنّ صفة الشاعر لدى عليّ جعفر
العلاق تقضي تسمويّة بالضرورة.
فإذا نفينا عنه هذه الصفة استحال إلى
خاضع لنفوذ اللّغة. لأنّ إقرارنا هذه
الحقيقة لا يعني سيادته المطلقة عليها.
فهي، أيّ اللّغة، ككُلّ الأشياء الجميلة
في الوجود لا تخلو من الفكر والمراوغة
والخاتلة والتلاعب الخطر على حافات
الاستطاعة والمعجز. فقد تعني اللّغة

မြန်မာ့မိမိ



ولأنه التكرار/المود، كما أسلفنا، فهو تقويم الذات على وقع اللُغة تمادياً هي أداء البهور وتمهيداً في إنشاء التبرّ الذي يمثل اللُغة الآخر لإيقاع الأصوات، لذلك تشبّث القصيدة بطابعها الإنشائي الذي به يتكّن واقع المتجاوز بين الشعر والموسيقى والرقص، كأنّ تتفجّر اللُغة بالشعر على الموسيقى، وبشيءٍ الإنشائي يرفض الكلمات، وفي المتصل بينها إيقاع صور وتوالّد مَمان. وإذا تأملنا الشعر لدى عليّ جعفر للعلاقة شبيهة بترائيخ الفكر العدائي، أي فكر عدائي، الذي لا يقطع مع دوره الأولى ولا يتجسّم في دائرة التأثير الماضوي، لأنّه فعل إبدال على أساس تراكُمي، أو هي ترائيخ الشعر الأقرب إلى الفن، أي عمل اللُغة يحرص على أداء قصيدة جمالية

٤- تراكم مدائني-مداينة-تراثية.
 يديهي أن تتزع تجربة الكتابة لدى
 المعلق إلى وهيم من الإبداع الإنشائي
 وقليل من المغامرة، لاعتقاد الذات
 الشاعرة في جدوى بلاغة الإيهام
 دون التفریط في إحياء الاستعارة
 بمدى أوسع من مرجعية التشبيه في
 جمائية القصيدة، إذ التطويق في

بديهي أن تنزع
تجربة الكتابة لدى
العلاق إلى وفير من
الإبداع الإنشادي
وقليل من المغامرة،
لاعتقاد الذات
الشاعرة في جدوى
بلاغة الإقحام

سرعان ما يتفرّع ويكثر بمضروب شتى من الجنس الواحد الذي يكتب في الغالب ولا يشكّل إلا هلالاً، إذ الانتساب له أهرقة تشمل عديد التجارب ضمن ما يُسمّى "قصيدة النثر"، وهو مرادف تقريبي لكتابة الداعيات أو الكتابة الأنيّة أو دلالة الإغماض التي تستدعي درجات مختلفة من التألّ دون الوصول إلى إدراك المعنى النهائي، والالتزام بالتفعيلية وتوقيع القوافي مع ضمان الحد الأدنى من توافقها وتوليد الصور. يختلف المائل بين الكتابة والانتساب، بين الوعي الإنشائي والتدقيق العارض لحظة تعالي الرغبة الكلية وتعاملاً، الحزين إلى الأصل القديم المستعاد، إلى أزمنة كانت، إلى طفولة الاسم، إلى عشق كان ولا يزال رغم الدمار الذي حدث والكارثة التي شملت المكان والكلين.

٥- الكتابة الشعرية والشعر بين
التجربة والتجريب،
ليس الشعر، هنا، تجربة محضاً
أو تجريباً صريحاً، بل هو شبيه بالرؤية
الثالثة في حياة العالِق الإنسان، بها
يقتسِم هواء الحرية رغم استحالتها
وتغالب الهلاك. لذلك اتَّصف بالتجريب

والتجربة ممّا وبالمشترك بينهما ضمن هذا المفهوم، إذ الشعر، كما أسلفنا، هو محض تجربة ومجال للتجريب بإحداث الأساليب وتويعها ومراجعتها مراراً وتكراراً دون ثعب أو تسليم بالامر الواقع، لأنّ الانقطاع عن أداء التجربة وانتهاج سبيل التجريب يدلّ بالضرورة الوجوديّة على انقطاع الأمل يتهدم الحلم وتوقف النضج وانتفاء أي معنى للحريّة وضياح السبب الذي به كانت الكتابة الشعرية وتكون.

ولأنّ الكتابة تمثّل في حدّ ذاتها مغامرة تغالب بها الذات الشاعرة 'خطر الوجود' (١) فإنّ العلاّق لا يريد للقصيدة أن تنزع إلى التطويق بعيداً في مغامرة الأساليب بل تقتفي بالوجه الأوّل للمغامرة تشكّلاً بالرمزية في التبدّل على معنى ما، لا التفريط في هذا المعنى خدمة للفنّ، التقنية، تفكيك اللغة ومنطق اللغة.

وبهذا النهج الفردي والجمعي استناداً إلى شعراء التفعيلة المبتدئين تتكشف إحدى علامات الاتجاه الحدائيّ الموازي لاتّجاه 'القصيدة بالنثر' ضمن دائرة أوسع ترفض الانتصار لاتّجاه على آخر (٧).

لذلك لا تشترط الحدالة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعاً لتراث القصيدة العربية، رغم الاتّفاق الضمنيّ أو العلنيّ مع شعراء 'القصيدة بالنثر' الذين لا يحصرون هذا التراث في الإيقاع ولا يقرّون بالشاعريّة في مفرد القصيدة، ليهدموا بذلك مفهوم الأزواج المتّحّين في نقد الشعر العربيّ استناداً إلى ثنائيّة الشعر والنثر (٨).

٦- بالشعر تُقارب جَمْعُ الرمح.

وتأكد هذا المنحى الحدائيّ عند قراءة أعمال العلاّق النقدية، كان يَجْه اهتمامه إلى البنية ووظائفها في تناوّل الظاهرة الشعرية بالبحث فيها استناداً إلى ذاتيّتي الكتابة والقراءة ممّا، وبالإحالة على عديد المراجع

لا تشترط الحدالة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعاً لتراث القصيدة العربية

على التمكنيّة والتأويليّة آن الاشتغال على التماسّ الأسلوبيّ والدلاليّ ومفاهيم التقبّل النقدية الحديثة.

فينتجّد مشروع العلاّق الإبداعيّ والنقدية الشعر دون التحوّل إلى سواء، غداً ما تعلية الضرورة من تنويع مؤقّت عارض في القراءة، كالاهتمام بالروائيّ والقاصّ المغربيّ محدّد شكري نتيجة التعلّق بالشخص-الإنسان قبل كلّ شيء، ويصمّم لحضور 'الشعريّ' في أعماله السردية (٩).

إنّ عليّ جعفر العلاّق مهووس بالشعر، مسكون بعشقه الدائم الذي لا ينقطع منذ نعومة أظفاره، لأنّه،

أي الشعر، وكما أسلفنا، أبعد من أن يكون جنساً أدبيّاً وأعمق من استخدامه أسلوبياً، فهو مرادف الحياة ذاتها، تقريباً، إذا انتفى اندمجت مجازاً، وريثاً مجازاً وحقبة، إذ هو بمثابة الرغبة المتجددة في مقاومة الهلاك المترصّ باخر ما تبقى من قلاع المعنى وأسوار القيمة، وهولمب لغويّ جادّ لغالبية الملل وتحويله مراراً وتكراراً إلى إمكان للأمل، وهو البعض الذي يحدّ بالكلّ (مُجمل ذات الشاعر) والكلّ الذي يضيحي الموجود (étant) بعضاً منه، كتقليب المعنى بين حدّيّ الكلّ والبعض قريبا في الدلالة من رفاق أبي القاسم الشابيّ الشعرية:

" أنت يا شعر هلّة من هؤالي تنفّس،
وقطعة من وجودي
فيك ما في جوانحي من حنين أبديّ
إلى صميم الوجود (١٠)
أنا لولاك لم أطق عنت الدهر، ولا
فرقة الصباح السعيد (١١)

لذلك يتردّد الموصوف الشعريّ في قصائد عليّ جعفر العلاّق (١٢) بين شهادة الذات الشاعرة على الوجود بالقصيدة وبين شهادة القصيدة، فبالقصيدة كان موصوف الحال بالعارض من المواقف ثبتت شهادة الذات على الوجود. وإذا قارب الموصوف الشعريّ مقام الحكمة تأكدت شهادة القصيدة على القصيدة بخبرة الوجود طبعاً التي أضحت اقتساراً على الانفلات من حدود اللحظة العارضة إلى مطلق الزمن الذي يُشبه الأبدية الواصلة بين الشعر والحكمة:

" سقف روحي
خفيض
خفيض
وأحزانها عاليه
والطريق إلى الفجر أسئلة؛
أفق ذاك
أم هاوية (١٣)

علمه جعفر العلاّق مقارنات شعرية

مقدم - طراد الكبيسي



بمقابلة ذاكرة النسيان.

الشعر هو التثقل على حقائق "جسيم" الوضعية تُشدنا لجنّة أمل يمكن أن تبتقي من ركام الرماد في زمن الحرائق والخرائب والهلاك الجماعي قبل الفردية. ولعلّ أصل الشعر لدى العراقي قبل الأصل التراثي الذي أشرنا إليه في السابق هو المأساة العراقية الراهنة التي تفوق بكارثتها المذهلة كلّ المآسي في مُجمل تاريخ الإنسانية، أو هو الأصل الحادث يتلبّس بالأصل المائل ضمن كتابيّة شعرية تختصر مُجمل قصائد المراثي في الشعر العربيّ وفي مخطف الآداب الإنسانية التي أمكن للذات الشاعرة الإطّلاع عليها، ونضيف إليها مشاهد مُكتفّة لواقعيّة فجّة صادمة تفوق بضخامة الفاجعة الماثلة فيها إمكانيات الأسماع على التدايل الفرائضيّ. فقد يعني غريب الشعر، هنا، بعضاً من غريب الوضعية. إلّا أنّ هذا الغريب الشعريّ لا يُعاهي

٧- الشعر لدى المألوف، هذا الرماد المتّقد.

وكما يستجيب تراكّم القصائد في الديوان الواحد لا يُضيق النسق الحرّكي فإنّ مُجمل دواوين الشاعر تُتمثل مساراً حركيّاً عامّاً يُمكن تخصيص مراحلته الكبرى بالبدائيات، وشاعريّة الحال، وشاعريّة الحكمة.

هكذا نظرنّا في البدايات كانت الدهشة الأولى بأسلوب أقرب إلى تراث القصيدة ورومنسيّة التمثيل منها إلى تفرد التجربة في الكتابة. أمّا شاعريّة الحال فهي الدالة على إبدال هامّ تحوّلت به الذات الشاعرة من دائرة التقيّد والتأثر ونرجسيّة الذات المزهوّة بالبدائيات بعد الولادة المجازيّة بالشعر وطور المرأة التمثيل في كثافة حضور الأنا المتكلم إلى مجال التفرد الناتج عن خبرة عميقة في الوجود ودرية أنشأتها أعوام من ممارسة الفعل الكتائميّ، وقد تزامن ذلك والبحث في الظاهرة الشعرية دراسةً وبحثاً تقنيّاً (١٢). وأمّا شاعريّة الحكمة فهي وليدة أعوام القهر والحصار عليها أعوام الغربة والاختراب بعيداً عن الوطن الذبيح دون الاقتدار على التخلص من برائن الكارثة التي حلّت بالكيان خدولها بالمكان. إنّ شاعريّة الحكمة، هي تقديرنا، هي مُحصّل تاريخ العراق الدموّي منذ أُنهم المصور، وهي ثمرة الوجد المبلّغ الذي استبدّ بالذات الشاعرة منذ الولادة، إنّ نظرنّا في مأساة الفردية المعدّية، وقبل الولادة إنّ جوفنا في أعماق الحال الجمعيّة المتصدّعة غالباً عبر المراحل التاريخية، رغم محاولة رفق المفقوت وتجميع الشتات في كيان واحد مشترك.

فالشعر، إذن بالنسبة للعراق، هو موطن ارتكاز القوة الموحّدة إمكانيّاً للذات المتصارعة، وهو بمثابة الاسم الآخر للوطن، لأنّه في الأساس والمرجع وطن الشاعر الحرّكيّ، وإحالاته هي في صميم الوطن العراقيّ بمخزونه الثقافيّ المتعدد ومياهه وتخيّله وكتابه وسهولة وجباله وواحاته وصغاريه وعمارته وقفاره.

الشعر هو صدى ما تبقى من حُلم المشيمة ثمّ الأحضان الأولى، وهو

غريب الوضعية ولا يُضاهيه، إذ الكتابة الشعرية رغم نزوعها إلى الرثاء لا تتعبد به مُسبقاً، بل هي محاولة تأسيس الحُلم على أنقاض الكابوس، ويبتدئ الأمل من داخل اليأس، والحرص على تجميل القبيح وتأنيس التوحّش عند أداء رسالة الشعر وجماليّة القصيدة معاً. لذلك كلّ أمكن الجزم بأنّها كتابيّة الحُلم قبل الواقع، والأمل عوضاً عن اليأس، والجميل الذي يُغالب سلطة القبيح بصلاح الفنّ، وتحديدًا فنّ اللغة الشعرية.

فإنّ مهمة أنبل من مُغالبة عليّ جعفر العراق الشاعر لسلطة العدم وفجاجة الكارثة وانهار ألعني؟ وكيف يتنادى الشعر والنقد في أداء هذه المهمة، بالمنظور المشترك، وبمرجع الذات الكتابيّة المُفردة؟ كيف يحضر النقد في الشعر والشعر في النقد ضمن مجمل أعمال عليّ جعفر العراق؟

* كاتب ونقد من تونس

الهوامش

١- مصطفى أحمي شكنا لدى تأويليّة فكريّة الألائق. Reinhart Koselleck "Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques. Paris: Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales. 1990.

٢- عليّ جعفر العراق، "قيلة من الأجر، القصر"، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠١٦.

٣- جبرا إبراهيم جبرا، "فنّ والحلم والواقع"، لبنان: عتبات بلواعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦.

٤- Paul Ricoeur, "La métaphore vive". Seuil, 1975, p.175-5. يعتمد شربل داغر القصيدة بالثر "عويّاً من" قصيدة لثر لرجعة (poésie en prose). انظر "قصيدة العربية المتأخّرة: شاعر بدلاً من نظام"، مجلة حوارات كاتبة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الزيتونة، لبنان، ٢٠٠٦ (عدد ١).

٥- أ. أ. أ. في تعريف الفيلسوف الألمانيّ مارتن هيدغر (Martin Heidegger) هو "الحقل للمشي"، لأنّه الحقل الأعظم بالنسبة لنا، نحن البشر، والحقل المبدع لجميع الكتابات الحية، دون استثناء. Martin Heidegger: "Chemins qui ne mènent nulle part", Gallimard 1962, p.336.

٦- ذكر أ. أ. شربل داغر، على سبيل المثال لا الحصر، فائقة الإبداعية، هنا، لا تُعدّ باعتبارها تضليّة للشعر الحية، قصيدة تضليّة، أو الخروج عنها (قصيدة لثر- القصيدة بالثر). مصطفى كليلي، "قصيدة لثر في نقد الشعر العربيّ المعاصر"، مجلة "فكرات البنية"، عدد ١٧، ٢٠٠٦.

٧- رقتة قول أدبيّ في فترات العربيّ يسر، بل يستحيل وضعها في إحدى الفئتين (شعر- نثر)، كقدي شفي نثر النصوص، على سبيل المثال.

٨- عليّ جعفر العراق، "قيلة من الأجر"، ١٩٧-١٩٢.

٩- أ. أ. أ. الفاسم الشامي، "ديوان أحادي الحياة"، من قصيدة "قلت للشعر".

١٠- تشير إلى مجمل دواوين عليّ جعفر العراق الشعرية: "لا شيرم يحدث"، "أحد يحيى"، "وطن لظهور ألام"، شعر المائلة، فاكهة للماضي، "poems"، "أيام أدم"، ملكة ضائعة، "سيد الوشحتين".

١١- عليّ جعفر العراق، "سيد الوشحتين"، لبنان-الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦، ص ٣٧.

رئيس جامعة الزيتونة





حتى وإن نأت "اليونسكو" بنفسها عن مسابقة اختيار عجائب الدنيا السبع الجديدة، فلن يتغير في واقع الحال شيء يذكر. البتراء هي إحدى عجائب صنيعة الإنسان على هذه الأرض. لا تهمنا "المقاييس" التي تتبعها اليونسكو، لا تهمنا أسبابها لتأيد ما رآه "فيلون" في جانب محدود من أرض البشر فقال: هذه عجائب الدنيا، تلك عين واحدة رأت وقالت، ويذهب قولها مثل راسخا في الذاكرة البشرية تتداوله دهرا بعد دهر. سواء رأى من حدد عجائب الدنيا الصيغ البتراء أم لم يرها فهي عجيبة بشرية لا تقل عن العجيبة الوحيدة الباقية من خريطة الرحالة اليوناني: الأهرامات. قد تكون للأهرامات أسرارها التي لم تكشف بعد، وقد تكون مجرد صروح للموت المويب ولقنطرة إلى العالم الآخر، لكنها، في كل حال، تظل جانباً من حضارة كبيرة، فيما البتراء حلقة حضارية كاملة. إنها ذرة تلك المملكة العربية التي نحتت مدينة، عاصمة إمبراطورية. مدينة بكل مرافق الملك وتترف الحضارات عندما تميل إلى الدعة والاستقرار. الفن، أصلاً، يطلع من هذه اللحظة بالذات. كل فنون الحضارات طلعت من لحظة الاستقرار في الأرض والسيطرة على الحيز والمجال.

وقف صديقي الشاعر الصيني يانغ ليان ذات يوم على جانب من طريق الملوك وقال لي: تصور أن هذه الطريق كانت تؤدي إلى الصين؟

لكن صفيه سرمان ما تبعد عندما زار البتراء واستبد به عجب من نوع آخر.

في لحظة من لحظات صعودها من قعر ذلك الوادي السحيق كانت البتراء سرّة العالم القديم. وشبه الوردية في بطن واد تحجيه تجاعيد الجبال من كل جانب، الذين عاشوا أو حكموا اصقاعاً مترامية من أرض الحضارات في تلك الأيام كانوا يعرفون من هي البتراء، ما هي، إلى أي قوم تنتمي، أي لغة تتحدث. كان الرومان، كما نعرفهم هم شرطي العالم الحضاري. فعملوا على أن يضموا تلك الدرة إلى تاج ملكهم الذي فصبوه بالسيف. كانوا يعرفون أسطورة كعب أخيل. فهم ورثة تلك الأساطير التي اضافوا إليها لمعان السيوف وسرعة الهار، وشعرية أوفيد ووصاياه في عشق النساء، فضربوا المدينة في كعبها. بالعطش وقولاذ السيوف استولوا على وشم العالم المتحضر المرسوم على صخور تتقلب بين الوردية والليلكي. انحجب الوشم. ضمنت الجبال الحارسة إليها. جاءت أزمنة أخرى، لم يعرف الناس فيها وجود تلك العجيبة المحجوبة، ذلك المجاز الانثوي، تلك الاستعارة الصوفية. والآن ها هي تسترد اعتبارها من التجاهل والنسيان وتنبعث من وراء الجبال للؤلؤ من صخر وورد ونساء آلهات ومحاكم قامت حدود العدل.

تصويت شعبي، مسابقة شعبية، خفة أكاديمية ومعرفية، فلتقل اليونسكو ما تشاء، ليقل حراس أوابد ثم يبق الدهر منها شيئاً ما شاء لهم، فمائة مليون إنسان شاركوا في هذه المسابقة هي أكثر أهمية من عين رجالة الكها الدود. البتراء عجيبة زمانها، هي عجيبة سائرة من الآن فصاعداً في الأرض وذاكرة الحاضرين والقادمين.

وعارضته في الميمير أي سمرت حياله
وحاذيته. وعارضته بمثل ما صنع أي
أنبت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما
فعل".

وفي المعجم الوسيط: "عارض فلان
معارضة وعراضاً: أخذ في عروض
من الطريق.. يقال عارضه في الشعر
وعارضه في السير، وعارضه بمثل
صنيعه، وعارض فلاناً: ناقضه في
كلامه وقاومه".

أما صاحب القاموس المحيط،
فقد جاء في تعريفه ما يلي: "عارض
الطريق جانبه، وعدل عنه، وسار
حياله، والكتاب قابله، وفلاناً بمثل
صنيعه، أتى إليه مثل ما أتى ومنه
المعارضة". كما أنه، في سياق هذه
التعاريف اللغوية نفسها، يندرج ما
ورد في المختار الصحاح، إذ نجد
تحت مادة (عارض) دائماً: "عارضه
بمثل ما صنع أي أتى إليه بمثل ما
أتى".

والملاحظ في هذه التعريفات أنها
تعريف تحوم كلها حول اللفظ من
خلال ربطه بسياقات ومرجعيات
محددة. فهو تارة لفظ يعني البارة
والمائلة، وتارة أخرى لفظ
يعمل على المقاومة والمناقضة،
وبين هذا وذاك ينتصب لفظاً
دالاً على المقابلة.

أضف إلى ذلك أن هذه
التفسيرات المعجمية،
باعتبار المعنى، لا توجي بدقة
المفهوم وحقيقته، حيث تنوع
دلالاته وتتداخل مع كثير من
المفاهيم الأخرى؛ الأمر الذي
يعكس زئبقية هذا المفهوم
وإشكالية تعريفه وضبطه؛
مما ألزمت البحث في معاجم
جديدة تعنى بالمصطلحات
الأدبية واللغوية، بغية ضبط
هذا المفهوم وحصر مجالات
استعماله؛ غير أنه حتى في
هذه المعاجم لاحظنا تفاوتاً،

مفهوم المعارضة في الأيداع الشعري العربي

د. أحمد زكريا

لعل الحديث عن المعارضة الشعرية، كموضوع واسع في الأدب
العربي، حديث يحيل بكثير من الإشكالات النظرية
والمصعوبات المنهجية، نظراً لما تزخر به الساحة الثقافية من
آراء نقدية متعددة ومناهج دراسية متنوعة، طرحت بشأنها.
لذلك تروم هذه الدراسة، قبل البحث في خصوصية الظاهرة ومدى

شاصرية أصحابها، إلى مقارنة
بعض الأصول النظرية
التي واكبتها، مفهوماً وممارسة،
ميتدئين باستقراء المعاجم
اللغوية والأدبية، من جهة،
محاوريين، بعد ذلك، جملة
من كتب النقد، القديمة منها
والعديدة، من جهة ثانية.

١- المفهوم اللغوي:

من بين المعاجم التي عالجت
هذا المفهوم، لسان العرب إذ جاء
في مادة (عارض) ما يلي: "عارض
فلان فلاناً إذا أخذ في طريق
وأخذ في طريق آخر فالتقيا،

المعارضة الشعرية
أغماط وتجارب

أحمد زكريا

في وجهات النظر على مستوى الاصطلاح، وهو تفاوت ارتبط بمدى اقتراب هذه المعاجم من فهم الظاهرة أو مدى الابتعاد عنها.

نماذا عن هذه المعاجم؟
٢- المفهوم الاصطلاحي:

بغية استكمال الفائدة العلمية، بادرت بعض المعاجم المهتمة بالمصطلحات الأدبية بدورها، إلى مقارنة نفس المفهوم قصد تحديده وحصره مجالات استعماله، مستمدة خلفيتها المعرفية أساساً من المعاجم الألفية الذكر.

فهذا بدوي طبانة يعرف الممارسة بقوله: "الممارسة

هي الكلام، هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ وأصله من عارضت السلسلة بالسلسلة في القيمة والبنية". ففي ضوء هذا التعريف الاصطلاحي نجد استعمال لفظ المقابلة بالدلالة التي وردت فيها عند ابن منظور مثلاً؛ غير أن هذا التحديد اقتصر بالحدوث من الكلام في إطار عام دون الحديث عن الشعر، وإن كان الشعر جزءاً من الكلام، لكن بشروط ومواصفات خاصة، بالمفهوم، الذي وظفه نقاد الشعر العرب، كإبراهيم رشيد وقدامة وابن طباطبة، وغيرهم.

بينما نصادف لفظ المناقضة والتقليد، من حيث هو محاكاة ومحاذاة، وأردا بصورة واضحة ضمن هذا التعريف الذي ينطلق من كون الممارسة، تمثل "باباً من أبواب الشعر التقليدي الذي يقصد فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديماً أو معاصراً، فينظم أبياتاً على وزنهما ويقتف فيها موقف المقلد إعجاباً أو بنقاض زميله، فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت" وهو تعريف يشير إلى تاريخية



ما يخفون هذه المقصدية. هكذا، يتبين انطلاقاً مما سبق رصده، أن محاولة التعريف بمفهوم "الممارسة" من خلال معاجم اللغة والمصطلحات، قد تفاوتت بتفاوت وجهات النظر، وكذلك بمقدار الاقتراب أو الابتعاد عنه من فهم الظاهرة.

فيذا تؤكد أن الممارسة ظاهرة شعرية قديمة تمس شاعرية الشاعر وتقيم مدى شهرته على الإتيان بالمثل دون أن يسقط في التقليد المباشر أو الاجترار، فلنختبر ذلك من خلال ما راج في كتب النقد الأدبي.

٣- الممارسة والممارسة النقدية:

١- عند القدماء:

استعمل النقاد القديمي مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء، منها مصطلحات الموازنة والمفاضلة والمقايضة مثلاً، دونما إشارة اصطلاحية واضحة إلى لفظ (الممارسة). ففي "موازنة الأمدى بين أبي تمام والبحتري"، ننلمس طريقة في تطبيق منهجه إذ يقول: "وأوزن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى".

وهكذا سار في خطه فوازن بين البيتين أو القطعتين، باحاً عن أوجه الاتفاق بين العملين من ناحية، وأوجه الاختلاف من ناحية ثانية، لأن "الأشياء المثقفة في كل شيء على فرض وجودها، لا معنى للموازنة بينها، إذ هي شيء واحد مكرر الصورة. والأشياء المختلفة في كل شيء على

استعمل النقاد القديمي مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء

الظاهرة ويربطها بالاتجاه التقليدي في الشعر، حيث يعتمد الشاعر على تتبع عمل شاعر آخر، بدافع الإعجاب أو النقص.

ولم مراعاة التعريف الاصطلاحي الأخير لثبوت مقصدية الشاعر في اختيار نموذج له لاحتذاء أو تجاوز، له أكثر من دلالة. فالمقصدية "تحديد كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضامن وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام"؛ وإن كان الشعراء غالباً



فرض وجودها لا معنى للموازنة بينها كذلك، إذ لا مناسبة بينها تقترن بين أفرادها". أما حازم القرطاجني، ففضل استعمال كلمة مفاضلة بين الشعراء بشرط اجتماع قولهما في غرض ووزن وقافية، ليتسنى له بعد ذلك، المفاضلة بين العمليين بترجيح كفة شاعر إلى آخر، وفقاً لمقاييس الشعرية العربية القديمة المعروفة.

ويعتمد الجرجاني في وسطاته بين المتنبي وخصومه على قياس الأشياء والنظائر، فهو "يبدأ كتابه بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصب الناس للمتنبي أو عليه عن هوى، ويلاحظ أن خصوم الشاعر قد عابوه مثلاً بالخطأ، فيحاول أن ينصف الشاعر فلا يناقش ما خطاؤه فيه؛ بل يقيسه بأشباهه ونظائره عند الشعراء المتقدمين". إذ في مثل هذه المقايضة الفنية ما يوحي بإبعاد العلاقة الجدلية بين الشاعر وذكرته، من خلال التقليل غير ما مرة، وبوعي منه أو بولونه، مع غيره من زملائه الشعراء. تلك العلاقة التي يترسم خطها جزء كبير من ممارسي فن المعارضة.

ومعلوم أن المفاضلة لم تكن لتتحقق إلا في ضوء الموازنة، باعتبار هذه الأخيرة اختياراً منهجياً شرع في ممارسته مع بداية الأدب العربي منذ الجاهلية إلى الآن. ولنا في كتب النقد القديم، خاصة منها كتب الطبقات، بالشكل الذي وردت فيه عند ابن سلام الجهمي وابن المعتز، مثلاً، شواهد كثيرة نخشى إن نحن تبينناها الوقوع في مطب الإعادة والإغتاب.

وبالرغم من غياب مفهوم اصطلاحى عند هؤلاء النقاد وغيرهم، حول لفظ المعارضة؛ فإن ذلك لم يكن بنفس الدرجة عند أولئك الذين اشتغلوا بالنص الديني، حيث نعر على لفظ "معارضة" ميثوقاً في

أحشاء مختلف الكتب والمصادر، التي بحثت في موضوع الإعجاز القرآني، إضافة إلى كون القرآن نفسه، قد تضمن، حين تحديه العرب أن يأتوا بمثله، مفهوماً للمعارضة، في عدد من آياته الكريمة.

وقد ألمح ابن رشيق في عمدته إلى ذلك، حينما أشار إلى موقف الفصحاء العرب من قريش بخصوص الكتاب المنزل، حيث قال: "ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تماطلوا ذلك على لباب البرّ وسلاف الخمر ولحوم الضأن والخولة إلى أن ألقوا مجهودهم. ولما سمعوا قول الله عز وجل: (وقيل يا أرض ابعلي مائلك، ويا سماء اقلعي، وغيش الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين) ينسوا مما ملئوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق". والواضح أن لفظ المعارضة استعمل هنا، بمعنى الإتيان بالمثيل والشبيه، كما مر بنا.

وعن هذه الإشارة المتمثلة في عجز العرب عن معارضة النص القرآني، أو الإتيان بالشبيه، يقول عبد الواحد الحسني، وهو شاعر مغربي من العصر الممدي، معبراً عن هذا المعنى، حيث يشير إلى لفظ "المعارض" في البيت الأول ثم إلى لفظ "معارضة" في البيت الثاني:

**يعتمد الجرجاني في
وسطاته بين المتنبي
وخصومه على قياس
الأشياء والنظائر
فهو "يبدأ كتابه
بتعزيز الحقيقة
التي لمسها بنفسه
من تعصب الناس
للمتنبي أو عليه**

بداً المعارض من قُرب ومن بُعد
بما تحدى به من خارق الباري
عجزتم أو صرتم من معارضة
بقدرته من إله الخلق قهارٍ
(بسيط)

٢ / ب - عند الممدي:

أما في كتب النقد العربي الحديث فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية التي تشغل بها المعارضة، بين صفوف الشعراء الذين نسجوا هذا المنحى الإبداعى، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالموورث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

فالمعارضة عند أحمد الشايب مثلاً: "أن يقول الشاعر قصيدة موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي الشاعر الآخر فيجيب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها، فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو غير". أما إذا تم التساؤل عن سبب ركوب الشاعر عملية هذه التجربة الفنية، فالجواب يقضي بأن شاعر المعارضة ينطلق من "الإعجاب والتقليد والتقييم الفني ليجد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها".

تستخلص من هذا، أن عنصر الإعجاب، باعتباره تدفوقاً فنياً، تختلف درجاته من شاعر لآخر، كان ولا يزال محركاً أساسياً لهذه المعارضات التي لم تقتصر على الشعراء الضعفاء أو المتوسطين؛ بل تجاوزهم إلى المشهورين بين الناس بالقوة والفحولة والقدرة على الإبداع". كما يضاف، إلى هذا العنصر، عنصر فني آخر، يتمثل في باعث التعدي والمنافسة الشعرية، من حيث إن هذا "الباعث لا نجده إلا عند الشعراء الكبار حين تكتمل أدائهم الشعرية ويصلون إلى مرحلة الضج الشعري".

بيد أن النظر في أمر المعارضة،

تجته بالخطاب وأمساً، إلى صاحب القصيدة المناقضة، بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصاني وطرف القارئ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آتية، بينما هي المعارضة.. توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن، يتوسطهما الشاعر صاحب القصيدة الأصلية، وطرف يعطه قارئ المعارضة. هذه الشبكة من العلاقات، هي التي تبين تعقد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن، في تحديد قيمتها الجمالية .

وبهذا المعنى أو ذلك، تملن المعارضة الشعرية، عن نفسها، كشكل من أشكال التفاعل الفني، وقراءة للموروث، تتسم ومقتضياتها التطور الثقافي والجمالي، الذي تتطلبه كل مرحلة من مراحل التاريخ.

ويخصّص النقد الحديث دائماً، لا بد أن نغير هنا، إلى أن مفهوم المعارضة، قد تداولته أقلام حدائية أخرى، في إطار مصطلحات راهنت بدورها على ثنائية العلاقة الحاصلة بين نص إبداعي مركزي ونص أو نصوص إبداعية أخرى فرعية، وبين الشاعر ومرجعياته الثقافية، سواء كانت هذه العلاقة جلّية واضحة أو خفية ضمنية. ويمكن أن نذكر من تلك المصطلحات - على سبيل المثال لا الحصر - مصطلح التماس ومصطلح النص الغائب ومصطلح الحوارية.. وغيرها من المصطلحات التي استفادت، بصور متفاوتة ومختلفة، من معظم الأبحاث الأدبية والنقدية الغربية التي ساهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم النص، كما عند رولان بارت وميخائيل باختين وجيرار جنت وجوليا كريستيفا ويوري لوتمان.. وغيرهم. وهو مفهوم يقضي بأن

كظاهرة شعرية قديمة، لا تقتصر على أن نغير يكون هذا الشاعر أو ذلك قد نظر في قصيدة شاعر آخر، فمارضه موضوعاً وزناً وقافية؛ وإنما يقتضي الأمر كذلك ملامسة حدود المحاكاة والتقليد، بإبراز خصوصية المعلن المتعلقين، أسلوباً والفاظاً ومعاني وصوراً وأخيلة.. وما إلى ذلك من عناصر جوهرية تحتضن العمل الشعري وتساعد في النهاية على إصدار حكم نقدي على الشاعر المعارض خصوصاً، يقضي بإبداعية هذا الأخير وابتكاره أو باتباعيته وأجتراره.

ومهما ربط أصحاب الدراسات النقدية الحديثة مجال المعارضة بالتقليد والمحاكاة، فإنه سرعان ما نيه بعضهم إلى أن القصيدة المحتنية أو المعارضة، غالباً ما تصدر عن شاعرة، وتبني في أحيان كثيرة موقفاً خاصاً لا يلتقي دوماً مع منطلقات القصيدة المحتدة أو المعارضة، وإن اتفقتا في العناصر الثلاثة المذكورة - الموضوع والبهر والروي - لأنها ليست كافية لافتراض لقاء بين النصين، فثمة مستويات أدائية، لغوية، وتركيبية، وبلاغية، وإيقاعية، ونضالية هي الكفيلة بإثبات النظر أو نفيه .

ومثل هذا الموقف نجده عند محمد مفتاح، حين يعلق على معارضات أحمد شوقي قائلًا: "فمعارضة شوقي وأمثالها ليست معارضة ساذجة تافهة تحاول أن تتفق في الشعر وحسب؛ وإنما هي معارضة استعمارات إطراراً قديماً للث من خلاله أحكاماً على ماض وحاضر، وتوحي آثاء بتوجهات ."

بهذا المعنى، تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله

تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة

التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة، للدلالة على العلاقة التفاعلية، التي يمكن أن تجمع أي نص، بنص أو بنصوص أخرى. ومن ثمة، لا غرابة، أن تعتبر المعارضات "مدرسة قائمة بذاتها، شأنها شأن مدرسة النقائض، مع اختلاف في الفكرة والهدف والبناء".

ولتوضيح الفارق، بين المناقضة والمعارضة، يمكن الاستئناس برأي الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، حيث يقول: "وعلوم أن المناقضة



جميع التصومس الإبداعية والفنية، تتشابه وتتداخل في ما بينها، سواء بقصد أو بدونه.

هكذا يظهر أن ظاهرة المعارضة شكت مرتعا خصيبا للأقلام النقدية والبلاغية، تبث في شاعرية الشعراء الذين يقتفون آثار غيرهم قراءة ومحاورا، فتكشف عن أصالهم حيناً، وتقصص سرقاتهم الشعرية، حيناً آخر.

وما دام الحديث قد أفضى بنا إلى موضوع "المسرقات" فلنعرض للعلاقة بين هذا الأخير كمفهوم، وبين "المعارضة" كممارسة فنية.

٤- المعارضة والسرقات للشعرية:

لقد توجه مفهوم السرقات الشعرية في المقام الأول، لدى كثير من النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الموضوع الواسع، إلى قياس درجة الأصالة بين الابتكار والاجترار، في إنتاج الشعراء، من خلال ربط إبداعاتهم، على سبيل المقارنة الفنية. بما سبقهم أو يزامهم من إبداع.

ولما كان "السبق" إلى المعنى أحد مقاييس "الأدبية" كان الارتباط قائما بين الممانى وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام. هذا التوجه الذي يمكن تلك العلاقة الحميمة التي تلازم مسيرة الإبداع، عموما، حيث مظاهر التأثير والتأثر، بين الشعراء مسألة واردة.

ولأن السرقة الشعرية اعتبرت "داء قديما وعيبا عتيقا" واعتبرت كذلك "بابا متمسما جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"، فقد تبعتها نقاد العرب عبر مصطلحات كثيرة، مقاربة أحيانا ومتضاربة أحيانا أخرى، تكشف عن ذلك التداخل النصي أو التعلق الشعري الذي قد يمتري، إبداع شاعر بعينه نتيجة لما حظطه أو قرأه من شعر

غيره، سواء على مستوى الأنفاظ أو على مستوى الممانى.

ولمنا في حاجة، إلى تتبع مصطلحات هؤلاء النقاد، باعتبارها تجلجا من تجليات السرقة، كأخذ والنظر والاقتباس والتضمين والإشارة والغصب والنسخ والانتحال... وما إليها مما هو مخزن في سائر الكتب النقدية القديمة، إذ غايقتا تقتصر، منهجيا، على إشارة هذه القضية الكبرى لما لها من صلة فنية بالإبداع الشعري من جهة، ولما لها من كبير الأثر على المعارضة، موضوع بحثنا، من جهة ثانية.

وإذا كان نقاد الشعر قد أكدوا أن للسرقة الشعرية درجات متفاوتة تتفاوت باختلاف طريقة نهل الشعراء من بعضهم، وكيفية توظيفهم لمخزون ذاكرتهم وتراثهم؛ فإن المعارضة تعد، بلا شك، إحدى هذه الدرجات، غير أن المعارضة تتميز عن السرقة، نميبا، من حيث إن "السرقات المعارض لا ينكر معارضته لفصيدة سابقة، بل يضمن منها شيئا في قصيدته أحيانا، بخلاف السارق الذي يحاول جاهدا إخفاء سرقة".

وقديما حاول أصامة بن منقذ، وضع نظام لظاهرة السرقة الشعرية، قصد تقنينها حيث يقول: " وإذا نثرت منظوما فغير قوافي شعره على قوافي سجمه، وإذا سرقت معنى فغير الوزن والقافية ليخفى ولا يظهر، وإذا أخذت شعرا فزد على معناه واتقص من لفظه، مما يطمع به عليه، فحينئذ تكون أحق به". وهي إحدى المقولات، التي وجهت، في إطار الصلة، بين النصوص، عناية النقد، للاهتمام بمسألة (التوليد). يقول ابن رشيق، مثلا، في سياق حديثه، عن الصراع بين القديم والجديد: " إنما مثل القدماء والمحدثين، كمثل رجلين ابتدا هذا بناء، فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فشققه وزينه". ومعنى هذا،

أن التوليد لا ينشأ من فراغ؛ بل من خلال، ربط جسور التواصل الفني، بين الماضي والحاضر. ولعل في مثل هذا الأمر، ما يدفع إلى طرح السؤال، عن حدود الملكية في الإبداع؟

هكذا، وتبعا لجذلية الخفاء والتجلي هاته، يكون الحد الفاصل بين السرقة والمعارضة واضحا من حيث المقصد وطريقة تناول الشعرية، وإن كانتا "تدورن في فلك التناسل بعنانه الممانى".

خاتمة تركيبية:

لاحظنا، أثناء البحث، سواء، في المعاجم اللغوية أو المعاجم الأدبية والبلاغية، أن التعاريف، التي قدمت، بشأن مصطلح المعارضة الشعرية، لم تكن موحدة ودقيقة، نظرا لاختلاف المرجعيات وتعقد زوايا النظر، التي ينطلق منها كل تعريف، على حدة.

كما شاهدنا البهت في المصطلح، إلى تقصي مدى رواجه عند مختلف النقاد الذين بحثوا في النصوص الشعرية، عن التقارب الفني بين الشعراء. ففي النقد القديم مثلا، وجدنا مصطلحات: الموازنة والمفاضلة والمقايسة، بالمفهوم، الذي يقارب مظاهر التأثير المتبادل بين الأعمال، مع الإشارة إلى تلك التفاعلات الفنية، التي تجمع بين الشعراء، على اختلاف مشاربهم وتباين مراحلهم.

أما في كتب النقد العربي الحديث، فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية، التي تشغل بها المعارضة الشعرية، بين صفوف الشعراء، الذين نحوا هذا المنص، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالوروث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

وبخصوص القضايا النقدية، التي صاحبت البحث في سياق الظاهرة، برزت قضية السرقات الشعرية، لما

الفنية، من أجل احتذاء نموذج ما، لجاراته، من زاوية، ومجاوئته، من زاوية ثانية.

ومن نفس المنطلق، كذلك لا بد من النظر في خصوصية كل شاعر، وفي ما يميز أنجازه، عن غيره، من خلال البحث، في تجربة المعارضة، باعتبارها، بصورة أو بأخرى، نصاً غائباً، ولا يتأتى ذلك إلا بتبني منهج علمي دقيق يتوسل بالمقارنة والموازنة، أداة إجرائية، ثم الاحتكام إلى النص/ النصوص، وفق شروط ومقاييس الشعرية العربية.

• باحث وفيلسوف معاصر

الارتقاء الفني بالعمل الشعري، من خلال الإضافة وجنوح شعرائها في غالبية الأحيان، إلى إعلان التحدي والتضيق على نموذجها المفترض.

هكذا، إذا اعتبرنا السرقة عجزاً فنياً، لاقتفائها الحرقي أثر النص الأصلي؛ فإن المعارضة، إثبات الاقتدار والكفاءة الإبداعيين، وسعي المعارض إلى تجاوز المعارض.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن الأخذ بالمعارضة، على أنها سرقة أو صدى لنموذجها، بالمعنى الضيق للكلمة، نظراً لتشعب قضايا السرقة وتعدد مظاهرها؛ وإنما بوصفها، اختياراً شعرياً، يتوسل صاحبه بقدراته

لها من قاسم مشترك مع موضوع المعارضة. وهي قضية كبرى تتبعها النقاد العرب، من خلال مصطلحات كثيرة، متقاربة أحياناً، متضاربة أحياناً أخرى، تكشف عن ذلكم الشدائل النصي، الذي قد يعتري بعض الإبداعات الشعرية نتيجة لما حفظه مبدعوها أو قرؤوه من إبداعات غيرهم، سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني، أو هما معاً.

وقد ظهر لنا مرحلياً، أن المعارضة، تطرح كدرجة من درجات السرقة؛ لكن بشكل نسبي، وإيقاع فني مدروس، إذ تطمح، من خلال عملية الاحتذاء، إلى

هوامش المراجعة

- ١- لسان العرب (ع-س-خ)
- ٢- للمجم الوسيط (ع-س-خ)
- ٣- القاموس المحيط (ع-س-خ)
- ٤- مختار الصحاح (ع-س-خ)
- ٥- ميسم للمصطلحات البلاغية العربية، بدوي طه، منشورات كلية التربية جامعة القاهرة، ١٩٧٧ (مراجعة)
- ٦- للمجم الأدبي، جبر حيد القدر، دار العلم للملايين، ١/٣-١٩٧٩ (مراجعة)
- ٧- في سبيل الشعر العربي القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص: ٥٣
- ٨- الورلة الأولى، تحقيق محي الدين حيد الحفيد، دار للسيرة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٤٤، ص: ١١/١٢
- ٩- ص: ٥، ٢٨٤
- ١٠- أصول النقد الأدبي، أحمد الشاذلي، مكتبة النهضة المصرية، ط/٨-١٩٧٣، ص: ٢٨٩
- ١١- منهاج البلاغة وسراج الأديب، حاتم القرطبي، تحقيق محمد الحبيب بن الحزبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/٢-١٩٨٦، ص: ٣٧١
- ١٢- النقد للنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص: ٢٥٦
- ١٣- المعلة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، دار الرخاء الحديثة، تحقيق محي الدين حيد الحفيد، ٢١١/١
- ١٤- روضة الأسر المفردة الأتقنى، أحمد الناري، المطبعة الملكية، الرباط، ص: ٥
- ١٥- تاريخ النقائش في الشعر العربي، أحمد الشاذلي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤، ص: ١٦
- ١٦- تاريخ المعارضات في الشعر العربي، محمد قاسم نون، دار الثقافة، ١٩٨٣، ص: ١٤
- ١٧- سرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، بدوي طه، دار الثقافة، بيروت، ط/٣-١٩٧٤، ص: ١١٩
- ١٨- المعارضات الشعرية، حيد الرحمن إسماعيل السماعيل، النادي الأدبي، ثقافي، بيروت، ص: ١٩٢
- ١٩- بلاغة القصيدة العربية، مصطفى الشالحي، ص: ٤١٧
- ٢٠- ليل الخطاب الشعري، استرأجية نقاش، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط/٢-١٩٨٥، ص: ١٣٢
- ٢١- لام في العصر العباسي، حسن الحجاج حسن، ص: ١٣٢
- ٢٢- واث في النص الأدبي، محمد الهادي الطرابلسي، الدار العربية للكتاب، ص: ١٣٢
- ٢٣- حرم الأدبي في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، أحمد طاهر حنين، مجلة فصول، ٢/٢٤ ص: ١٩٨١، ص: ٢٢٢
- ٢٤- رسالة بين التثني والخصومة، حيد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجباري، دار العلم، بيروت، ص: ٢١٤
- ٢٥- ص: ٢٨٠/٢
- ٢٦- معارضات الشعرية، حيد الرحمن إسماعيل، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ط/١-١٩٩٤، ص: ٤٠
- ٢٧- بدع في نقد الشعر، أسامة بن منلة، تحقيق علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٤١٣
- ٢٨- ص: ٩٢، ابن رشيق، ١/١
- ٢٩- ليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص: ١٢٢/١١

فكري آخر، ويخلص عز الدين إسماعيل من دراسته إلى النتائج التالية في أن المسرح قدم قضايا الإنسان وأنه توصل للنتائج التالية:

١- صلة (أوديب) بالأزمة الفكرية الحديثة، من خلال دراسة مسرحية توفيق الحكيم.

٢- أساس فكرة (فاوست) مع الحقيقة الشمورية عند محمد فريد أبو حديد.

٣- امتزاج الأسطورة والتاريخ والواقع عند (الحكيم) بأفكار محورية للتفسير الوجداني وموضوعية الزمن لمسألة مسرحية (أهل الكهف).

٤- تلاقي الفكرة في مسرحيات (الحكيم) الثلاث: (أوديب، وأهل الكهف، وجمالون).

٥- الإيقاع المقدم لمسرحية (رحلة إلى الند) لـ (الحكيم) كان إيقاعاً فكرياً.

وهكذا يقارن عز الدين إسماعيل بين مسرحيات (الحكيم) وبغيره ليظهر العلاقات والمفارقات بينها وليقدم كيفية معالجة المسرح لقضايا الإنسان في العصر الحديث، من خلال استدعاء أدباء المسرح

"اللاجئ عند محمود درويش؛ حديث عن إنسان لم يوجد بعد"

د. عماد علي الخطيب

في النظرية:

"التمهة الملكية عن الإنسان شعراً"

بدأت المقارنات الفكرية لدراسة قضايا الإنسان في النقد العربي الحديث مبكرة منذ عام ١٩٦٨م، على يد الناقد الغد عز الدين إسماعيل في كتابه (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر / دراسة مقارنة)، فدرس المسرح والفكر بتفرينه للحقيقة الأدبية، ثم درس علاقة الحقيقة بالمسرح، ثم تعرض للمنهج الدراسي في التفكير والتعبير، ثم تحدث عن التفسير الجديد لصياغة (أوديب) في مسرحية (توفيق الحكيم)، من خلال: الصراع بين الحقيقة والواقع، وتجريد القصة من المعتقدات الخرافية.

وصلة تفسير (الحكيم)

بأزمة العرب الفكرية الحديثة. ثم كيف أعاد (ياكثير) صياغة المسألة بأسلوب



لأسطورة المتعلقة بالإنسان فكراً مثيراً.

أما بحثاً فسيدرس القصة الحكيمية عن الإنسان شعراً، من خلال شرح صورة اللاراج الفلسفي عند (محمود درويش)، في نصه (عن إنسان) رمزاً لحكاية تمكس واقع القهر والظلم الذي يعيش به الإنسان العربي الحديث، وإن صورة الإنسان في الشعر الحديث أو تدخل في رموز متعددة: كالدين، والكتابة، والفنون، والمهنة، والبيت، والرجل، والمرأة، والطعام، والشراب، وأخيراً المرض. فالإنسان هو الإنسان، في كل مكان وأن!

وإن هذه الصور منها ما يحمل طابعاً فردياً (شخصياً) للشعراء، ومنها ما يعمل طابعاً جمعياً، ومنها ما يجعلك تتساءل في كون الإنسان في الشعر الحديث، هل هو معنى، أم صفة؟ وكيف له أن يكون كذلك؟ وهذا دور النقد (١).

وهذا ما يجعل الحديث عن الصور الإنسانية مع فتح الدائرة، أمراً واسع النطاق، في حين أننا إذا ما حصرنا أنفسنا حول قيمة الصورة في مجال الإنسانية، فلنأخذ ستمز على كثير من الصور الفنية باعتبارها شعراً، ما كانت سوى فنّاً فقط... وليس فيها وصف لحياة أو مجتمع، بالشكل الذي ارتضاه الشاعر في وصفه الكامل للمعنى أو الحدث، وارتباطه مع مخزونه الفكري لما يرميه في ذاكرته قبل أن يصوره في شعره.

إن الصورة الفنية في الشعر الحديث تربط ظاهراً - الصورة الفنية - مع دلالاتها الباطنية، فتربط بذلك بين الموجود وبين المعتقد، لنضع خطأ أساسياً لدراستنا هو: أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي، وأن النقد يعي في الإطار الفلسفي، وأن الفلسفة هي مفتاح الشعر إذا اعتبرنا منبع الصورة من تصور للمعاني لفكرة مجردة، وأن المعنى يكون ملكة لفكرة تجسّم الحقيقة من خلال أنواع من الصور (٢)، وبهذا الاعتماد لهذه الأرضية النظرية في النقد نجد الاهتمام ببيان الحقيقة الباطنية للصورة الفنية وليس الحقيقة الخارجية هو المبتغى؛ لأنه سيُفهم ما كتبت حول الإنسان، ويمكن أن يخالف بذلك ما سُمِعَ أو قرئ عن ذلك الإنسان (٣).

ولعل الإنسان المثال، قد رسّم حدود صورته المثالية، تلك الصورة التي رسّمتها خبرة الجماعة من مسافة زمنية ممتدة في جنود التاريخ (٤).

ثم إن الصورة الإنسانية تصم حياة الأمم وعزتها، وتدفعها إلى التمسك بذاتها وتاريخها والدفاع عن مقوماتها ومقدساتها، والصراع مع من ينتهكون تلك المقدسات، وتذكّرها بأبطالها الغابرين الذين يتحولون مع الزمن إلى رموز مجسّدة لكل ما تشبّه به الأمم من قيم ومثل (٥).

ثم إن مسألة التمييز بين الواقع والخيال ورسم الحدود الفاصلة بين الاثنين تمكنا من التعرف إلى مكونات الثقافة ومقومات النظم والملاقات الاجتماعية التي تسجلها القصيدة (٦). وتكون القصيدة أشبه بالقصة وهما أشبه باللمعة التي قد يدخلها بعض عناصر الخيال، فكثيراً ما يتبع المغيلة الإبداعية أحداثاً وأمروراً لم تحدث على الإطلاق، أو أنها قد تنسب إلى أبطال وشخصيات الملاحم فهي صفات وخصائص وأفعال غريبة عليهم تماماً. وهذا الجانب التخيلي هو جزء من "الصنعة" الفنية التي يلجأ إليها الشاعر لاستكمال عناصر القصيدة، ولعل ما يشكله الشاعر من قيم يجسد صوراً لتمازج غلباً للحياة؛ ذلك أنها حياة الناس كافة، فتلتقي صور الإنسان وبغيرها من صور الحياة مع صور التمازج العليا في ذهن الشاعر أو القاص، ليستطيع الشاعر أو الناثر الحديثين - ربما - أن يشقا طريقهما وسط متناقضات الحياة الهرمية التي تهدد حياتهما في كل لحظة.

إنها مغامرات وتجليات صعبة ومتناقضة، تلوح فيها الحياة وتقرنها في كل لحظة، وقد هسرها الشعر والنثر العربي الحديثين بإعلام قوي، إن صورة النقد قد تكشف عن المعاني الخلفية للحياة التي يعيشها ذلك الإنسان الحديث في هذا الكون، وهي بذلك قد تكشف عن: صورة الكون، وصورة الإنسان، وصورة الحياة التي صورها الشعر الحديث أو النثر الحديث بالمعروف بثلاثية (الكون والإنسان والحياة) (٧).

ولعل استعارات ثقافية انعكست في كثير من أوجه الشبه بين بعض الماديات

والتقاليد، وبعض جوانب النظم الاجتماعية التي يستنها الإنسان، كما أن للشككة الثقافية والاستعارات الثقافية مشكلة محورية في الحياة المعقدة الثقافية للإنسان، وقد شغلت بال عدد كبير من الشعراء والنقاد معاً، وخصوصاً في القرن الماضي، وظهرت فيها نظريات عديدة كانت تعتمد في أغلبها على الظن والتخمين. ومع أن التخصص في الدراسات الإنسانية يعطون هذه المسألة جانباً كبيراً من اهتمامهم؛ فإن التأثيرات الثقافية بين الشعوب لا تحظى باهتمام معظم الماصرين مع أنهم يستعملون أن يصلوا فيها إلى نتائج طيبة باستخدام أساليبهم في الدراسة والتحليل، خصوصاً بعد أن توفرت المعلومات من بعض الشائعات والمجتمعات بدرجة لم تكن مسبوقة لزملائهم في القرن الماضي من خلال ثورة الاتصالات الحديثة (٨). وهذا ما قد يوصله الأدب والنقد من بعده.

في التّطويع: الشعر: قصيدة

"من إنسان"
محمود درويش (٩)

نص القصيدة:

وضموا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: انت قاتل

أخذوا طعاماً، والملابس، والبارقي

وزمرو في زنازلة لولوى،

وقالوا: أنت سارق!

طردوه من كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا: أنت لا شيء!

يا دامي العينين، والكفين!

إن الليل زائل

لا غربة للثوبين بالية

ولا زرد السلاسل!

نيرون مات، ولم تمت روما...

بعينها تقاتل

وجوباً ستيلة تموت

ستعلا الوادي سنايل...!

التعليق:

سيحل البحث نص "من إنسان"



من خلال افتراض أن مفهوم الإنسان يحتل ما يلي:

- ١- التمييز الذاتي، وأنه من جنس عالٍ.
- ٢- "الفلس" وتعني بها: تلك الصورة العقلية المساوية للصورة الموجودة وتقترب أوصافها من الذاتية.
- ٣- "العقل": وهو اسم مشترك لمان عدة، ويطلق على صحة الفطرة الأولى في الإنسان.

وسندرس الثلاثة منفصلين تارة، ومجتمعين غالباً.

والبيدانية مع محمود درويش وهو يصف الإنسان اللاجئ الفلسفني يقول:

وضعبوا على فيه السلاسل
رطبو يديه بصفيرة الموتى،
وقالوا: أنت هاتل

وتلك الأوصاف الذاتية لإنسان محمود درويش، وكأنك تطلب منه التحديد للتمييز ومعرفة شيء لأجل شيء آخر. فأنت الآن تسأل: من هو الذي رطبوا يديه بنظر الموت وعلى فيه السلاسل وانهمروا بالقتل؟

وأين الملو في جنس إنسان تلك صفته، مقيد وينتظر الموت ومنهم!

وتلك هي النفسية المحكية.. أما صفة العقل فأناتى لما يكسبه الإنسان بالتجارب من الأحكام الكلية فيكون خطاب العقل عند درويش بقوله:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقالوا: أنت سارق!

إنها معان مجتمعه في الزمن تكون مقدمات تستبطن بها المعنى، وخطاب العقل هو خطاب تقديم معنى آخر. إنه هيئة يصورها محمود درويش للإنسان اللاجئ تصويراً دقيقاً.

وما الذي يدل عليه العقل؟

أولاً: البرهان وقرق بين البرهان والعلم فتقول الشاعر:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقوله:

طسردوه من كل المرافض
أخذوا حبيبته الصغيرة،
فيه تمويرات حاصلة للنفس بالفتورة.
من طعام، وملابس، وبياق، ومرافض،

والحببية الصغيرة.

وثانياً: العلم، وهو ما حصل بالاكتمال.

فهذا الإنسان الذي حدث له ما حدث اكتسب صفتين ليستا له هما:

(أنه سارق!)

الآن دور العقل النظري الذي يقبل ملاميات الأمور الكلية من جهة ما هي كلية.

فكيف هو سارق، وهو مظلوم، وكيف هو لاجئ وهو صاحب الأرض المطرود؟

تلك هي القصة المحكية شعراً..

ثم يأتي دور العقل العملي الذي هو مبدأ لتحريك القوة إلى ما يختار من الجزئيات من أجل غاية معلومة. وقد اختار لنا الشاعر بعقله العملي ليستوصب ما جرى قوله:

يا دامي العينين، والكفين!
إن الليل زائل

قد تتقبل قوة النفس ماهيات الأشياء المجردة عن المواد ومن ذلك العقل بالملكة وهو استكمال هذه القوة حتى تصبح قوة قريبة من الفعل. فإن العقل لا يقبل ما جرى والشاعر بعقله ونفسه التي تحكي من عقله لا يقبل ما جرى. انظر إلى قوله:

لا شرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل!

إنه استكمال النفس في صورة ما أو صورة معقولة حتى متى شاء عقل الشاعر أن يحضرها أحضرها بالفعل، ومن ذلك العقل المستعاد. وهو ماهية مجردة عن المادة مرتصمة في النفس على سبيل الحصول من شيء خارج عن العقل. فلا طاقة للشاعر أن يحتل ما جرى: فصاحب الأرض مطرود، ومسمروق، وهو الآن اللاجئ، وهو السارق!

واستجلب عقل الشاعر الكلي عقل الكل المعروف بقصة (نيرون - روما) واستجلبت نفس الشاعر الكلية نفس الكل بقصة (نيرون - روما). فقد أحرق روما هي نزوة ولم تمت روما بل هو الذي مات وصار من الذكري. فالعقل الكلي هو المعنى العقول المقول على قصص كثيرين مختلفين بالبعد من العقول التي للأشخاص الناس فلا وجود في القوام بل في التصور. ونيرون من هؤلاء الذين

يضربوا مثلاً..

وعقل الكل يقال لمعين لأن الكل يقال لمعين: أحدهما العالم عموماً، والثاني: الجرم المنفصل من الإنسان للإنسان.

إنه جرم الكل (الإنسان) للكل (الإنسان)، ولحركته حركة الكل لأن الكل تحت حركته فعقل الكل إما الكل فيه باعتبار المعنى الأول. وهذا نفهمه من شرح اسم (نيرون / البطل) الذي فيه جملة الذوات الإنسانية الفخورة بإنجازها، المجردة عن المادة من جميع الجهات التي لا تتحرك بالذات - فقط - ولا تتحرك إلا بالفعل. أما العقل الفعلي في النفس الإنسانية فهو الجملة التي هي مبادئ الكل بمد المبدأ الأول.

والمبدأ الأول هو مبدع الكل أي: الشاعر - هنا - وأما الكل فهو باعتبار المعنى الثاني: العقل الذي هو جوهر مجرد عن المادة من كل الجهات وهو المحرك بعمره الكل على سبيل التشويق.. ووجوده أول وجود مستعاد عن الموجود الأول وهو (الإنسان).

تأكد من تصور الشاعر لما يجري بإعادة قراءة مقطعة القاد:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقالوا: أنت سارق!

طردوه من كل المرافض
أخذوا حبيبته الصغيرة،
ثم قالوا: أنت لاجئ!

ومهما عرفت ضاهم ما عرفت أن الشيء الواحد لا يكون له إلا واحداً، وأنه لا يحتل التطويل لأن العقل لا يدرك معنى التطويل فيه. وهو سر الإيجاز في نص "عن إنسان"

فقد العقل الفعال أنه جوهر صوري لماعية مجردة في ذاتها لا بتجريد غيرها لها عن المادة وعن عوائق المادة، بل بمهاية كلية موجودة ضامناً من جهة ما هو فعال فإنه جوهر بالصنفة المذكورة من شأنه أن يخرج العقل من القوة إلى الفعل بإشرافه عليه وليس المراد بالجواهر ذلك التحيز (فالشاعر لا يتجزأ لابن بلده ووطنه فقط) بل هو قائم بنفسه في موضوع صوري متكامل. وهو اسم مشترك يقع على معنى يشترك فيه الإنسان في فلسطين

الإنسان عطف محمود درويش



فيها الكثير من المجاز، والبدع، الذي شاع، وعُرف في الآداب القديمة، تقرأ وشعرا. ومع أن الموليحي كاد في بعض الحصول يتخلّى عن هذا الأسلوب، معبرا عن الحوادث المتكورة، والمواقف المستورة، والأشخاص، بنثر مصقول يخلو من التصنع، إلا أن لغة الكتابة ظلت في نزعاتها الأسلوبية أقرب إلى القديم منها إلى الجديد، والمعاصر.

أول الغيث:

وعلى الرغم من أن الفرق ليس كبيرا بين زمن رواية زينب وصنيع الموليحي، إلا أن هيكلا خطا للرواية خطوة كبيرة تعد بمقاييس ذلك الزمن، ومميّزة، انقلابا، بل ثورة على لغة النثر السائدة.

فقد أدار هذا الكاتب ظهره لما كان يمد في منزلة المقنس، وهو التزام اللغة القصيدة أداة للتعبير الأدبي، فوجدناه في هذه الرواية، وفي زمن مبكر، يجمع بين هذين المستويين من الكلام: أحدهما متداول في الأدب والصحافة، والآخر متداول في حياة الناس اليومية، وحوارهم الذي به يتخاطبون، ويتفاهمون، وهو بسبب ذلك مهّس يتسبب إلى المستوى الهابط من القول والوضوح، لا إلى الأدب الراقي الرفيع.

والجمع بين هذين المستويين يقوم على أساس مستمد من الركائز التي يقوم عليها النثر السرد، والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد من تحليل الشخصيات، ورسم ملامح الوجوه، وإبراز المسجاليات، والطباع، إلى ذلك الرغبة في تقريب مصادفة السرد المحكي - عن طريق اللغة - من الواقع، على أساس أن الرواية، في نهاية المطاف، ما هي إلا محاكاة من حيث أن الشخصيات، والحوادث، وجل ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه، ونتحرك، بما يميزه من حوادث، وشخص، وأمكنة، وزمان.

ولتوضيح هذا نقف عند استخدام الكاتب لغة جريئة بعض الجسارة في رسم

من جماليات

اللفة في الرواية العربية

د. إبراهيم خليل

في حوار أذيع منذ مدة طويلة مع المرحوم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، قال، إن الكاتب القصصي، والروائي، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا لحيوية اللفة العربية وتطورها، فلفة العصر لا تتجلى في شيء منطوق، أو مكتوب، مثلما تتجلى في الرواية، والقصة.

الدكتور محمد حسن هيكلا

زينب



وهذا الرأي، في الواقع - إذا نحن تأملناه - وجدناه في غاية الدقة، والصواب، ومن ينظر في الروايات العربية ابتداءً من زينب لعمد حسين هيكلا التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩١٣ وقيل ١٩١٤ حتى أخذت الروايات صدورا، يكتشف أن الرواية ظلت تعتمد شيئا فشيئا عن اللفة التقليدية المتمثلة في لغة الأدب القديم من شعر، ونثر مقامي، وتاريخي، وفتي، وغيره.

فالقارئ حين ينظر فيما كتبه الموليحي تحت عنوان "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمن"، وهو شيء نشر منجما في جريدة مصباح الشرق، ثم طبع في كتاب (١٩٠٧) وعده بعض الناصرين رواية كأي رواية أخرى، بل رواية حظيت بشرف التقديم على أساس أنها الرواية العربية الأولى، يجد في هذا الكتاب لغة مسبوقة، مصطفة،



دول، واحدة ما عليها كلام.
زينب، زينب مالها؟ حق، نوع
تقول حاجة (٢)
فضي هذا الحوار نجد
المؤلف يتعد شوطاً أكبر من
اللغة المتداولة في الأخبار،
والحكايات القديمة، متجاوزاً
لغة الإذاعة، والجراند،
مستخدماً الكلام الدارج في
محاكاة دقيقة منه للأشخاص
وهم يتكلمون، ويتخاطبون،
متعاضدين بما يصدر عنهم من
أقوال، وأصوات، فالاستفهام
في أول الحوار ثم التنبير
عنه من غير أداء، أو اسم،
فكان الكاتب يضمن الكلام
الكتوب النبرة الهابطة التي
توحي بالسؤال. وقد جاءت
علامة الترقيم لتبته القارئ،
الذي يصفح الرواية على هذه
الحقيقة اللغوية الجديدة، وهي
أنّ من الممكن تحويل الكلام
الكتوب عن طريق النبرة،

والنغمة، إلى كلام استهامي، وفي ذلك
ما فيه من توفيق للصوت.

وقد استعمل الكاتب على لسان
خليل كلمات مثل أخويه، والي، ودوشة،
وأصولياً في التعبير "يا مَحْبِل ما
يفضيو" جامداً بين أسلوب قديم وآخر
عامي. كذلك سلامة استعمل بتأثير من
الراوي كلمات مماثلة.

وعلى هذا النحو، أو ذلك، تضيق
المسافة بين لغة المثقفين، التي وجدت
طريقها إلى الرواية، ولغة المهتمين في
المجتمع: من فلاحين، وحرثيين، وعمال
لا يعرفون الكتابة، ولا القراءة، وبذلك
تجتاز الرواية حاجزاً آخر باتجاه التعبير
عن الواقع، بعد الخطوة الأولى، وهي
اختراع الشخص، وتأليف المواقف،
التي تصور جانباً، أو جوانب عدة من
هذا الواقع.

قواعد اللعبة:

ويتخذ الزمن، وإطراد التأليف،
سواءً في القصة القصيرة، أم في
الرواية، اختراع الكتاب طرائق جديدة
في التعبير، تجمع بين اللغة السائدة
في الأدب، والأسلوب الخاص بالكاتب،
أي الجمع بين البساطة التي تتمثل في
اللغة المتداولة، لغة الحديث اليومي،
والمق، عن طريق المزج بين دلالات
الكلمات، والتلاعب بمواقع الألفاظ في



حسن؟

فاجبه خليل بصوت هادي:

- والله يا سلامة بتي. لكن مش
عارف أجوزه مدين. ابني يا خويه
ما بعش البنات اللي كلمك دوشه.
ويمولهم الصبح غارة والمغرب فتلة.
ويا مَحْبِل ما يفضيو. وأهي حيرة يا
سلامة يا خويه.

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدمى
ما يكون إلى الثقة، والأطمئنان:
- يا الله يا خويه بلا كلام. أنت اللي
محبر روحك من غير حيرة. طيب، ولما
مش عاجبتك دول، ما فغيرك كثير.
أقول لك على واحدة من اللي فاتوا

**تضييق المسافة بين
لغة المثقفين، التي
وجدت طريقها
إلى الرواية،
ولغة المهتمين
في المجتمع: من
فلاحين، وحرثيين،
وعمال لا يعرفون
الكتابة، ولا القراءة.**

سلامح حسن أحد أبطال
روايته. فعندما شرعت زينب
تفكر في أمره، وأمر تقدمه
لها مطالب الزواج، يتسامل
الراوي نفاية عنها ما أجبر
حسن في الحقيقة ببعيها!
أليس هو الفتى الطيب النفس،
الجاد في عمله، المدوح بين
إخوانه، المحبوب من كل
الناس، لما هو عليه من جمال
العشرة، وما يلوح عليه من
مخايل الشهامة؟ وأنه بقامته
المتوسطة ولون بشرته الشديد
السمر، وعيون الحادة
الفاخرة، لأشبه الناس بشعمان
الزمن القديم: عنتره وأبي زيد
الهلاي (١)

ففي مثل هذا الوصف،
الذي يتخذ من التساؤل
نسيجاً لفظياً له، نفث على
تراكيب ينزع فيها الكاتب
نحو القديم، وأخرى يتجنب
فيها الوقوع في أسره، فنذكره

عنتره، وأبي زيد الهلاي، كنذكره مخايل
الشهامة، وجمال العشرة، تعبيرات
تعيدنا إلى ما كانت تعج به النصوص،
والسرديات العربية من تمايز، لكن
المؤلف، في الوقت نفسه، لا يفتأ
يستخدم تعبيرات غير مستماعة، ولا
مقبولة في النثر القديم، كقوله: طيب
النفس، ولونه الشديد السمر، وليس
من عادة اللغة الكلاسيكية الوقوف عند
ملامح الأشخاص في الأخبار، والنواير
الحكيمة، لوصفهم من حيث الشكل،
والقسمات، والقوام، وشدة السمر،
وحدة العينين، ولا تقف أيضاً إزاء
وصف الطابع.

وأما ما كان الأمر، فإن هيكلا يمثل
جيل المرواحة بين لغة ذات طابع قديم
حيناً، وأخرى ذات طابع حيوي حديث،
فهو في الحوار يتخطى عن آخر
الخيوط التي تشد إلى القديم، وترتبط
بالحاضر، ويقترب اقتراباً أكبر من لغة
الناس، فيما يتكلمون ويستعملون من
كلمات وتراكيب صوتية، وتقاليد،
وعادات لفظية تقوم على الحذف،
والإضمار، والتعريف، ففي حوار بين
خليل - والد حسن - الذي مر ذكره،
وصاحبه سلامة، تتفاعل الكلمات
والأصوات بالموقف الذي يتطلب
الهمس:

من حق يا خليل، أنت بكّ تجوز



التركيب الواحد، ليكسب المعنى ظلالاً، وأضواءً من هنا، ومن هناك. فتجيب محفوظ يستخدم اللغة القصصية في السيرة مثلاً، يستخدماً في الحوار أيضاً، لكنه يقلل من المدى الذي يفرق بين المستويين. ففي بدايته ونهاية (١٩٤٦) تقف على هذا المقطع المتردي الذي يدور حول حمن وصاحب المقهى علي صبري:

كان الليل قد تجاوز منتصفه بساعة، أو أكثر. وأخذت قهوة علي صبري لتلفظ آخر المترنحين من روادها. وأطفئت الأنوار الخارجية في الدرب فساد شبه ظلام. وضئت البيوت تعلق أبوابها مفتحة سهراتها الداخلية التي لا تنتهي قبل التجر. على حين مر شرطيان يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة. وكان حمن قد جلس على كفي من علي صبري - صاحب المقهى - في نهاية القوة، يطلان على إيراد اللبلة حين قصدهما فلاّج يعمل ناداً ببيت زينة، فيهما ثم مال على إذن حمن، وهمس مبتسماً:

- بعضهم يريدك. (٣)
ففي السرد السابق نجد محفوظاً يستعمل الاستعارة للدلالة على مفارقة الزبائن للمقهى: تلفظ آخر المترنحين من روادها - والكافية في التعبير عن الشغوة التي حظي بها هؤلاء الرواد باختياره كلمة المترنحين. وعندما يحاول تحديد الوضع في الخارج بعبارة: فساد شبه ظلام، فهو يحاول عن طريق الكلمات وضعنا في جو خاصّ تتخلل ظلمته بعض الأنوار الكهرلالية، فعبارة شبه ظلام، وساعة أو أكثر، والمسرورة الداخلية، ويهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة، ثم "مال" على إذن حمن "ذلك كله من التركيب اللغوي الحديثة التي يستخدمها القاصّ والروائي على سواء، لتقريب الأفكار، والمجاني، بمحاكاة القصصى للآداء العامي، تركيباً ونحواً. مما يساعد على اندماج القارئ المتلقي للرواية في أجواء الحوادث، والاعتقاد على قواعد اللعبة.

فالرواية، بمعنى من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي. فمتدما يقول الكواكب على لسان الراوي "شبه ظلام" أو "مال على إذن حمن" أو "يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة"، مثل

الرواية، بمعنى من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي

تلك الأحوال تستدعي في خيال المتلقي، وفقاً لقاعدة التخزين والاسترجاع، تلك المواقف التي يتادها في الواقع. فينبغ النحن بمهمة تركيب المادة. ونستطيع أن نوضح هذا باقتباس آخر من رواية محفوظ:

"ذهب الشقيان عصرًا إلى شارع طاهر. وقصدا بيت البليك. وطلبا مقابلته كما أوصتهما أمهما. فغاب البواب دقائق، ثم جاء ليدعوهما إلى حجرة الاستقبال. ودخلا يسييران في ممشى الحديقة الوستد... وهما ينظران إلى شتى الأزهار التي كسّت الأرض بألوان بهيجة بدشة. ثم صعدا إلى السلّم. ثم إلى بهو الاستقبال الكبير، واتخذوا مجلسهما بارتباك على كنب من الباب، في الموضع الذي اختارته أمهما قبل ذلك بعامين... وجرى بصرفهما سريعاً على البساط الفزير الذي غملي أرض الحجرة الواسعة، والمقاعد الكبيرة، الأنيقة، والطنافض، والوسائد، والستائر التي تفض على الجدران كالتمالقة، والتجفة المتدلّية في حالة اللالة من سقف عال تتأثّر في جنباته المصاييح الكهرلالية. وأشار حمن إلى التجفة بسداجة، وقال: - مثل نجفة سينما الحسين (٤) "

ففي هذه الشريحة السردية المقتبسة من الرواية نجد الكاتب يبت إشارات تعيد إلى ذهن القارئ شيئاً ممّا سبق ذكره. فما أن يقع بصبرنا على كلمة البليك حتى يتبادر إلى أذهاننا أحمد بيك يسري صديق والد حمن وحمنين، الذي توشط لأمهما قبل عامين من الزيارة للتسجيل في صرف المستققات للمالية لائللة الأب الذي توفي. وعندما يقع بصبرنا أيضاً على عبارة كما أوصتهما أمهما نتذكر ما

سبق في الفصل نفسه من حديث دار بين أفراد الأسرة عندما ضاقت بهم السبل، وتضائلت قيمة المعاش، الذي تتقاضاه، وظهر حمن باليكالرويا، ويطلع في الحصول على وظيفة تمكنه من مساعدة الأسرة، ومساعدة الأم التي لم تقهر معطفا منذ رحيل والده. أما كلمة (السلّم) التي أصرّ الكاتب على استخدامها هنا، فهي كلمة شبه تركية، تعود بنا إلى زمن الباشاوات، في مصر كلمة مثقلة بالدلالات التاريخية، والاجتماعية، والطبقية، التي تساعد على رسم تصورات حول شخصية أحمد بيك يسري، ومنزلته في المجتمع.

تضاف إلى ذلك كلمات من مثل: الطنافض، البساط، الستائر، الوسائد، التجفة. ففي كل كلمة من تلك الكلمات يجد القارئ فيها من الإيهامات، والظلال، التي تتبي في ذهنه، وخياله، وإدراكه، صورة عن المستوى الطبقي لصاحب هذه الفلما، مقابل السداجة الفجة التي تميز بها حمنين، وحسنين الذي راح يشبه (الشريا) الملقة في سقف البيت، تلك التي رآها في ضريح الإمام الحسين في القاهرة.

وهنا نلاحظ استخدام محفوظ للغة أنيقة، رفيعة، ترمز بين القديم والحديث، وما بينهما: الطنافض، الوسائد، التجفة، السلّم، الكهرلالي، الكهرلالية، فهي لغة أعلى الرغم من طابعها الوصفي، سردية كونها ترمز الزمن الماضي في الحاضر، وتكشف عن البعد الاقتصادي لشخصية أحمد بيك، مقابل حمنين، وأخيه، اللذين يعيشان في فقر مدقع. واللافت أن الكاتب وصف الشقيتين على لسان الراوي بالارتباك، وهذا ينمّي لدى المتلقي إحساساً ببعد الشقة "بين ما يمتّع به أحمد بيك من نعم، وما يشقيان فيه من بسوس. إلى جانب استعادة الماضي بعبارة: حيث المؤنّج الذي اختارته أمهما قبل عامين.

في قصر الشوق، فالكلمات: لوه، عبث، لذة، جد، نشوة، غايه، خخرة، مثال، سعادة، من الكلمات التي جرت بها السنة الناس في حياتهم اليومية مع كونها مفردات تتضمن مفهومات فلسفية دقيقة، في هذا المساق، وشديدة الخطر. وقد مزجها المؤلف مزجاً جميلاً بأحاسيس البطل (كمال) وجعل منها اعتراضاً ينطلق به لسانه وفؤاده على السوء، ليقنع به قارئاً من نمط معين، يرى في النضال والقتال والسمي ملهة لإضاعة الوقت، وحرمان الذات من الشعور بالنشوة، والسعادة.

وبهذه الطريقة من التعبير القصصي يكون نجيب محفوظ قد اجتاز بلغته إلى ما كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي، فقد جاء هذا الحوار متقلاً - في الحقيقة - بذلك، دون أن يضطر الكاتب للوقوع في المباشرة التي تؤدي إلى تسليع العمل الفني، وإلغائه من الجمال، والتأثير، لذا لا بد من الإشارة إلى أن اللغة التي تتضمن مثل هذا العمق الفلسفي لا تخالف القارئ الباحث عن التسليع، والتشويق، حبس، بل القاري الباحث أيضاً عن المعنى فهما يقرأ. وعن الأفكار العميقة الدفينة الكامنة وراء المسطور، أو البنية في حواشي الكلمات والتراكيب. ولغة الرواية - بلا ريب - تعتمد على الحذف، والإضمار، والإيحاء، بما لا يمكن التصريح به أحياناً، وللجوء بدلاً من ذلك إلى التلميح.

اللغة والتحميل الباطني:

فلنلاحظ اللغة التعبيرية الاستيعابية الواردة في الفقرة الآتية المقبسة من رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ولننظر، بإيمان، إلى ما يتكف الآداء اللغوي من ثنائية تنزع نحو التلميح ذارة، وطوراً نحو التصريح، فعميدة - بطلقة الرواية - يتلقاها عباس الحلو، الذي يهيم بها حياً، وكلفاً، وهي لا تقوى على منه، ولا تطاولها النفس في رده، في الوقت الذي لا يرضيها فيه غزله اللطيف، الذي لا يخلو من وعد الزواج:

"كانت تنظره بلا ريب، لكنها كانت

صمت الفراشات



التي أعطتنا الخمر مآثها. كل عمل وسيلة إليها، أما هي فليست وسيلة لشيء. (٥)

فصديت الشخصية هنا بتطرق لأمر غاية في التجريد، وقد استطاع محفوظ أن ينقل لنا أفكار بطله الروائي بلغة هي غاية في البساطة، ولو قارنا ما قاله هنا بأني كتاب فلسفي يصعب فيه المؤلف عن اللغة، أو السعادة، أو الغاية والوسيلة، لوجدنا كلاماً في غاية التعميد، واليُبَرِّج اللفظي، وهي الوقت ذاته لا يحقق ما يريد كاتبه في التنبير عن فكرته هذه، يمثل ما عبر محفوظ عن فكرة البطل كمال عبد الجواد

اجتاز محفوظ بلغته إلى ما كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي

لغة القصة، والرواية. وهو يمدّ تجديداً على المستوى النحوي يحتاج منا إلى كبير عناية للظفر فيه على ضوء القواعد النحوية الشائعة في العربية المعاصرة، وهي من القواعد الدخيلة في نظر النحو التقليدي. أما العودة لمباراة المؤلف على لسان الراوي: "في الموضوع الذي اختارته أهما قبل عامين، فتقف بنا على قول يعيدنا به الراوي إلى ما قبل مائة صفحة على الأقل من الرواية. وهذه إذا لغة تقوم على توظيف الروابط، والإحالات الزمنية، والمكانية، في النصوص السردية، لغة جديدة فباساً لما كان معروفها في القصص، والمقامات، ونوادر الإخباريين، التي حفل بها تراثا السرد، مما يؤكد - للمرة الثانية - القول بأن لغة الرواية صورة صادقة لتجديد أدائها اللغوي. تجديداً يشمل جوانب الحياة اللغوية كافة، إذ لا يقتصر على خير نادر، أو شعر منظوم، أو حديث مستطرف، أو حكمة مأثورة، أو مقالة، أو مجلس، أو سهرة تروى، وإنما هو تجديد يتغلغل في جل تفاصيل الحياة اليومية، معبراً عن أدق الأشياء، فما هو ذا كمال عبد الجواد من أبطال الرواية الموسومة بقصر الشوق يتحدث لصاحبه عن اللغة والسعادة ومفهومهما:

لستنا متفقين في فهم معنى اللغة، تراها أنت لوهاً وعبثاً، وهي صندي الجسد كل الجسد. هذه النشوة الأسرة هي عندي الحياة وفاتها العليا، وما الخمر إلا بشيرها. والمثل المحسوس لها. وكما كانت الحداثة مقدمة لاختراع الطائفة، والسمة تمهيداً لاختراع الفواصة، كذلك الخمرة ينبغي أن تكون رائدة السعادة. والمسألة تتلخص في هذه الكلمة: كيف نجعل الحياة نشوة دائمة كشوة الخمر دون الانتقام إليها. لن نجد الجواب في النضال، والتعمير، والقتال، والسمي: كل ذلك وسائل لا غايات، فالسعادة لن تتحقق حتى نخرج من استغلال الوسائل كلها لنتمكن من أن نعيش حياة عقلية، وروحية، خالصة لا يكثرها مكر، هذه السعادة



في حيرة من أمرها، لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه. ولعل كونه الوحيد الذي يصلح لها زوجاً في الزقاق هو الذي جعلها تشفق من صده، بهزم وهفظة، فأغضت عن تمرّضه لسيبيلها مرة أخرى، مكتفية بزجر ليلٍ وإفلات لطيف، ولو شادت أن تستعفه لصمقته، وكأنت على رغم تجريها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى وبين الطموح النهم الذي يضرمه نزوعه الفريزي إلى القوة، والجموح، والسيطرة، والمراك، حقاً كانت تهيج جنونها إذا ما قرأت في نظرة عين معنى للتحدّي أو الثقة. ولكن لم تبغها إلى الرضا هذه النظرة الودية الطيبة التي تلوح دائماً في عينيّ عباس الحلو. وتولاهم شموخ بالبحيرة، والقلق، لتردّها بين الحرص عليه بوصفه الفتى الصالح لها في الزقاق، والنفور منه تقوُّراً لا ينهض على أسباب، فلا ميل صريح ولا تقوُّر صريح، ولولا إيمانه بالزواج كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبذّه، والقسوة عليه. لذلك أحبت مجاراته، وسير غوره. (١)

فالكاتب المؤلف يراوح بين لغتين: هما: اللغة التي ينطق بها الراوي العليم، واللغة التي تتخاطب بها حميدة نفسها، وقد وجدت أنها على مفترق، فلما أن تستجيب لافلات عباس الحلو، وإما أن تصد، والكلام الذي يقوله الراوي ناقلًا خطابه لنفسها في شيء من التصرف يصوّر حالة الصراع الباطني، كاشفاً في الوقت نفسه عن بعض الطباع التي تميّز حميدة. فهي طموحٌ لتطلع للأعلى، متمترّعة، عنيدة. ومع ذلك، إذا لم يكن بالإمكان تحقيق ما تسمى إليه من مطامع، فلا أقل من أن تنزع بعاس الحلو. لهذا ما إن عرض عليها الانعطاف باتجاه شارع الأزرع حيث الظلام وشيك، والطريق مأمون، حتى استجابت.

ويمثل هذه اللغة، التي تسلك الضوء على العالم الداخلي للمرأة، يظفر الكاتب بجسماليات تميرية يصعب الوصول إليها عن طريق الوصف المباشر، أو الاكتفاء بما يقوله الراوي العليم، بعيداً عن تصوّر ما يضحّ من هواجس في أعماق الفتاة.

وإذا وقفنا عند كلمات من مثل يصلح لها، تمرّض لسيبيلها مرة أخرى، وجدناها تعيد للأذهان حكاية حميدة

من أوّلها، وما كان من عادة عباس الحلو الذي يجلس أمام صالون الحلاقة يبخن الأرجيلة، وعينه مصويتان إلى شبّاك منزل حميدة، لعله يصبر شبعها من وراء الستائر، وتعيد إلى الأذهان أيضاً المرة الأولى التي عرضَ فيها على حميدة غزله اللطيف، واكتفت بزجره من غير عنف.

وإشارة المؤلف إلى عينيّ الحلو الوديعتين، وشموخها بالبحيرة، والقلق، تنتقل بنا من السرد، والتعليق، إلى ما وراء السطح. إذ بإمكان القارئ أن يتخيّل توتّل العاشق، وكبرياء حميدة، وما لديها من تمتّع.

التعمد اللغوي:

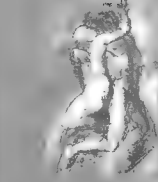
والرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات. ومثلما لاحظنا عند قرامتا لبعض ما في رواية نجيب محفوظ "قصر الشوق" كيف اختلط السرد في الخطاب الفلسفي والفكري، نلاحظ اختلاط السرد الروائي بالخطاب التاريخي، الذي صرفناه في كتب المتمرّ، والمغازي، والحواليات، فأكثر الروايات التاريخية، ومنها روايات أمين معلوف، وعلي أحمد باكثير، ونجيب الكيلاني، ورضوى عاشور، وغيرهم.. تتسم اللغة السردية فيها بالاقتراب من لغة النصّ التاريخي. ونجد هذه الظاهرة أيضاً في الروايات التي تعتمد تدخّل النصوص والحكايات، كروايات جمال النيطاني، وزيّج جابر، وإميل حبيبي، ومحمد جبريل، وميخائيل الرزاق. ففي رواية النيطاني "شطح المدينة" نجد الفارق واضحاً بين لغة الأمثلة التي وقفنا عندها فيما تقدم من هذه الدراسة وبين المثال الآتي:

الرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات

"يقال أنه في الزمن القديم، الذي لا تسفر ملامحه ولا تبين، قيل أن تكون المجتمعات، وتظهر الإمارات، وقيل مجيء القومية الرئيسية في البلاد جاءت عبر هجرة جماعية كبرى من وراء الجبال القصية في الشرق، واستقرت هنا، ويقال إنه قامت مملكة قوية في جزر البحر المحيط النائية، فتعاقب عليها ملوك عديدون ينتمون إلى أسرة واحدة حتى اعلى أحدهم المرش وكان صغيراً طائشاً ضيق الخلق، وفي عصره رجح الفلاسفة الذين رحلوا إلى المشرق بأمر من والده لاطلاع على الأمور، وإخبارها بها، عادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبه، وأسرار كثيرة." (٢)

يتوقف القارئ إزاء هذه اللغة السردية ليدعشه ما فيها من تراكيب وتبديرات قديمة كأنما الكاتب نفسه من الماضي، فيُقال، التي تكررّت مرتين تقوّم مقام بُرُوي، ومقام قيل، اللتين عرفناهما في أسانيد الإخباريين، وأنباء السؤدة، وطريقته في وصف الفرعون القديم: صغيراً طائشاً ضيق الخلق، مثل هذا الوصف يذكرنا بالنبوءات التي تزجّح بها القصص والأخبار والمغامات. ويذكرنا المؤلف أيضاً بالسرّ في "الف ليلة وليلة" حين يقول وعادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبه، وأسرار كثيرة. فبنا على ذلك، وعلى غيره تتلّون الرواية ولتتنا على وفق الموضوع، أو الشخصية التي تدور حولها، أو الشخص بكلمة أعم، وأكثر شمولاً، وعلى وفق الاهتمامات التي ينشغل بها المؤلف نفسه، أو تيّماً لشغفه بلون معين من ألوان الفن والتشبيه. وفي الرواية الواحدة يمكننا أن نقرأ على هذه الألوان متجاورة بانسجام، واتساق، في غير تضارب، ولا تناهر. فهنا طاهر في روايته "الحب في المنفى" يتخذ من صنفٍ بطلاً وراوياً سارداً لروايته هذه. وهو مراسل لتلك الصيغة المصرية التي يعينها أن تتابع ما يجري في العالم ووقعه على القارئ الأوروبي. لذا فهو يقيم في عاصمة إحدى البلدان، ويطنى على سرده للحوادث الطابع الصحفي، وتصبدا التحقيق، أو الترائيل الصحفي، بكلمة أدق. يقول شارحاً موقف بريجيت من عشيقها، أو من زوجها السابق لبريت: "سألته مرة عن البريت، فقالت:

منزل السراج



جُورَة حَوَا

إنها لم تعد تتابع أخباره، بعد الطلاق. كان هو الذي هجرها وعاد إلى أفريقيا بعد أن قاطعه كل زملائه، وبعد أن تكرر رسوبه في الجامعة، قالت لي بلا اكترات، سمعت أنه أصبح سفيرا لبلاده في مكان ما.. وربما يكون الآن وزيرا. لا أعرف ولا أريد أن أعرف. ثم قالت بطريقة لوجي بأنها لم تعد تريد متابعة الحديث: العالم أنهى ما بين البرت وبينني (٨).

يلحظ القاريه ما هنا أنه لا فرق بين السؤال والجواب، رأي سؤال وأي جواب نقرأهما في تحقيق صحفي، إلا ما يتبع في لهجة البطلة بريجيت من حزن أو أسف. فنحن نقرأ في أي تحقيق صحفي مثل عبارة سمعت أنه أصبح سفيرا أو أصبح وزيرا ولا أريد أن أعرف. وقد تحول

السرد إلى ما يشبه (التغطية) الإخبارية عندما كان الإسرائيليون قد دخلوا الخيم، قبضوا على كل الأطباء والممرضين، وأخذوا الجرحى من الشباب، وكانوا يسوقونهم ضربا. قال لهم الدكتور فرانسنس: اعتقلوا الأطباء والممرضين في المستشفى. عندي جرحى وممرضين من الأطفال والنساء.. وأحتاج إلى هؤلاء، فقال أحد الجنود:

- أسكت أنت إزهاي (٩).

وعلى هذا يبدو الكاتب وقد صاغ لفته السردية من واقع شخصيته ومهنته أو شخصية الراوي، فتوافق كلام السارد للحوادث مع ما يكتبه الصحفي: ترتبها للوقائع، وبيننا للأشخاص الفاعلين، وتحديدًا للزمن، وتقريبًا بين الحكاية والحوار، وحكما على ما جرى من خلال زاوية الرؤية التي ينظر منها للأحداث.

وإذا كان كاتب الرواية، أو البطل الذي تدور حوله، ممن يهتمون بالرسم أو بأي شيء آخر من الفنون البصرية، وجدنا اللغة السردية تتحول هذا المنحى، وتقضي هذا الأمر. فتبدو المشاهد وكأنها تزدحم بالكلمات، والمجم الذي يستمد منه الكاتب، أو الراوي، أو السارد الفاظه، كأنه معجم الرسامين والفنانين. فهذه رواية منزل السراج "جورة حوا" (١٠) بطلتها من فتاة بالمني الاحترافي، لذا نجد كتابة المؤلفة تختلط بلغة الفن:

وانتق، دون تمييز، المائلر باللون الأبيض، والأخمر. وضفاء الطالبة من الكتان الأحمر. والكراسي مصفوفة بانتظام: ثلاثة معا، واحدة في الزاوية. كيس الفسيل أبيض مبغ، بالأخمر. وقد أخفت ريمة بحقيبة أيتها الحمراء ممتلكته الزرقاء، لأن لونها ليس أبيض ولا أخمر. (١٢)

فهذا مشهد يردّي تصف فيه الكاتبة مكانا، وهو مشهد تتخلله الألوان: الأبيض، والأخمر، والمبغ، والأزرق، ولا أبيض ولا أخمر. مما يؤكد أن لغة الرواية تهيمن عليها ظاهرة مينة، وهي مؤشر على ما هو خاص، إما في الشخصية أو في الكاتبة ذاتها، أو في الموضوع

الذي تتطرق إليه، وتعود نحوه. واللافت للبحث أن الرواية تستوعب - على الرغم من هيمنة أسلوب معين - تنوعا في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة. فكل شخصية فيها نهجها الخاص في الكلام والتحدث. فإن كانت مثقفة تكلمت بكلام المثقفين، وإن كانت أدنى ثقافة دل كلامها على هذه الرتبة. ففي رواية "مرفأه الوهم" للكاتبة ليلى الأطرش نجد هذا واضحا وضوح الشمس. فلمصوّر التلفزيوني سيف الميناني يخاطب في أداء غير مسموع - مونولوج - فلاح أبو غليون بطريقة تتم على مستوى شخصيته، وثقافته، كاشفة عن بعض الطابع الماركوزي في نفسه، وحتى عن موقفه إزاء (شادن) بطلة الرواية.

"على مين يا فلاح أبو غليون؟ تقيل وشاغل يا سيدي. لا تريد أن تبدأ؟ وتعتقد أنك تستغلني بكالكه؟ في المشيش، مارجرك لتعرف لأنني الأكثر صبورا.. صحافي كبير.. وتبيع الناس كلاما ١٩ والله مفتيح أوراقلك كاهأ أمامي.. وعلى المكشوف (١٣)"

فالكاتبة لا تستخدم المامية الخليجية مطلقا مثل محمد حسين هيكل في زينب قبل نحو مئة عام، ولكنها، مع ذلك، أضحت بمبارات من مثل: على مين.. مفتيح أوراقلك، وعلى المكشوف، وتبيع الناس كلاما، وفي الشمس. طالما

اللافت للنظر أن الرواية تستوعب - على الرغم من هيمنة أسلوب معين - تنوعا في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة.

"تضع الأحمر هنا لأن المساحة المقابلة لتسبب الأحمر، وتمارس هذه الحركة لأن الأزرق الفاقع يحتاج إلى تعديل.. تنظيم عقلاني في العمل يتطلّب الفن.. قد تسيطر في أحيان قليلة على اللوحات ذات المساحات الصغيرة التي تبدو فيها حيواناتها ذات الرؤوس المقطوعة (١٤)". هذا مشهد سردي تتكرر فيه كلمات مثل: الأحمر، المساحة، التماس، الأزرق، الفاقع، ولا نقف المؤلفة تكرر مثل هذا الأداء. ففي زيارة مي منزل صديقتها ريمة يتجهها ترتيب المطبخ، وما فيه من أثيق الأثاث، "توجهت إلى المطبخ، مرتبة نظيف،





خاصا لسيف العدناني، وطريقته في الكلام والتفكير التي تختلف عن طريقة شادن مثلا، أو كحاج، أو سلاف. وهذا شيء يكاد يوفق إليه الكتاب المتمكنون من صنعة الرواية. ويستطيع الوقوف على مثال آخر من الرواية، فما علينا إلا أن نطيل النظر فيما يلي من كلام سلاف الذي تخاطب به نفسه مشيرة إلى حكايتها المديدة مع جواد: "كثيرا فكرت. حاولت. وما هتنت تردني مناطق الظلال القائمة فيها، بي رغبة البوح وعشق الورق. فقط يحيرني الشكل، فيمثل قدرة الهيداية. أمثالات سلال المهملات، وجفت أقلامي فلم أقتنع. اكتفينا سيرة ذاتية أم أحسني ببطله أخلفه لأروي حكايتي مع جواد؟" (١٤)

فالؤلفة في النص السابق تقدم ما حقه التأخير (كثيرا) وطبعا لالتزاج الظلال القائمة والتزكيب الاستعاري (عشق الورق) والإيهام بالتبوية لمعنى يدلنا على معنى آخر (أمثالات السلال بالمهملات، وجفت أقلامي) ومثل هذا الأداء اللغوي لا يتوقع صدوره من سيف العدناني لما طبع عليه وجل من فكاهة وسخرية، وتكممهم يصل حد القصة.

الرواية والشعر:

ومفهوم الشعرية في الرواية مختلف بالطبع عن مفهومها في أي نوع آخر من ألوان الأدب. فنقاد الرواية، وأساتين النظرية السردية، يقصدون بشعرية الرواية ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خير، أو مجموعة أخبار تحكى وتروى، إلى عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص، واستدارة الحوافز، ووصف المكان، واستخدام الزمن، والنظور، والراوي... إلخ.

بيد أن اللغة في الرواية يجوز أن تتقاطع مع اللغة الشعرية، فيكون النص، بالإضافة لما ذكرناه آنفا من طليعة الشعرية الروائية، ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم، بما يتفق منه من لغة ذات تكثيف مجازي، واستعاري، فضلا عن توخي السلاسل الإيقاعية في السرد، وتوظيف اللغة والنبرة، زائلا القدرة على تضمين الكلام الكثير من الإيهام، والإيهام الذي تتصف به لغة الشعر.

وهذا ضربٌ من الأداء اللغوي يند

وجوده في غير كتابات المتمكنين من صنعة الرواية، من هؤلاء الذين اكتفى هنا بالإشارة إليهم، وإلى بعض أعمالهم: حنا مينة، وجمال الفيقلاني، ودوار الخراط، وأحلام مستغانمي في روايتها الأولى ذاكرة جسد، وبعض روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولا سيما يوميات سراب عشاق. وبعض روايات إلياس خوري، وأشهر تحديدا لروايته باب الشمس، وبعض روايات ليلي العثمان.

ففي "صمت الفراشات" نجد ليلي العثمان تتخبر الجنوح نحو الإيهام، والإيهام، واستخدام المجاز المكثف، بطريقة تختلف عن طرائق الأدب القديم شعره ونثره. ويستطيع قارئ هذه الرواية اختيار أي موقع اختاروا عشوائيا ليجد هذا الأداء الشعري - إذا سلغ التعبير - يوازي الأداء السردى على مستوى اللغة: "تأهسى إلى صوت الأذان حنونا فالتفتا بالنور والرحمة. تملأ إلى أعماقي، انفرش حالات تضيء في داخلي، فتدب سعادة غريبة في كباني وروحي. أسرع إلى اللافذة، فتفت الستارة، وأطلقت بصري إلى السماء. كان غيش الفجر كالغلالة الفضية، ثمة نجمات تأخرن عن الرحيل، وجعلني أعمس بكل ما أوتيت من احتياج لخالق الأرض والسموات" (١٥). ومع نهاية الأذان شعرت بأن ضفائر النور كلها مدلاة نحوي (١٥).

فالؤلفة تستخدم صورا ككل التي يُمنى بها الشعراء أكثر من النثرين: فالتفتا بالنور، انفرش حالات، تضيء داخلي، تدب سعادة، غيش الفجر كالغلالة الفضية، نجمات تأخرن عن الرحيل - مع الانتباه إلى تأخرن وليس تأخرت - ضفائر النور مدلاة نحوي.. وحيثما قلب القارئ نظره في الرواية وجد مثل هذه الاستعمالات في غير اقتصاد، ولا شخ، مما يشعرون بالزبد من التوجه الشعري لدى المؤلفة. وقد نجد في روايات أخرى كرواية سحر خليفة "المهرات" لغة السرد تقارب لغة الشعر الموزون المقفى، وفي بعض أعمال نصرالله - شرقة الهذيان مثلا - نجد هذا النظم الذي يثل، في كثير من الأحيان، عفوية السرد، وتدفعه الحر. هالشعر ضروري في الرواية، لكن المبالغة فيه قد تضرب ببنية السياق

الحكاكي، وتحيله معض تصنع، يعيق التخييل، ويمزق النص.

الكتابة:

صفوة القول أن الرواية العربية منذ مئة عام - تقريبا - تشهد سلسلة من التغيرات على مستوى النسيج اللغوي الذي يستخدّم في سرد الحكاية، وإدارة الحوار، ووصف المكان، والأشخاص، والتحليل الاستبطاني للذوات، ورصد العلاقات بين مكونات الرواية، وانتظامها في فضاء النص. فنجح الروائيون لذلك نحو نبد اللغة الكلاسيكية التقليدية، القالصة على البديع من منجوع وتجنس، ومالوا إلى اللغة العفوية، المتداولة، في حياة الناس اليومية، لما في تلك اللغة من قدرة على إدارة المخيلة.

ولما كان الأمر كذلك، أصبحت اللغة الروائية كالكرة تمتدح فيها ملامح الواقع اللغوي بأطيافه، ومستوياته المتعددة. ولا يخلو الأداء الروائي من الشعر حيناً، ومن هيمنة النمق التاريخي حيناً آخر، ومن الحوض في تفاصيل الحياة اليومية حيناً ثالثاً، بحيث بات النسق الروائي صورة من صور الغنى، والراء، اللغويين.

كتاب وكلمة أريسي

المواضع:

١. هكامل، حسن، زيب، دار المراقبة مصر، ط ٥، ١٩٩٢ ص ٢٧
٢. لفساد سائق، ص ٨٣
٣. مطر، فهد، بناية ونهاية، مكتبة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٩١ ص ١١٠
٤. لفساد سائق، ص ١٨٠
٥. جلال، دبير، لفساد سائق، مكتبة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٧ ص ٣١٥
٦. مطر، فهد، زيب، دار المراقبة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٩١ ص ١١٠
٧. الفيقلاني، جمال، شطع لليلة، دار الهلال، مصر، ط ١، ١٩٩٠ ص ٤٩
٨. صافي، علي، قلب في الظل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ ص ١١٤
٩. لفساد سائق، ص ١١٢
١٠. فخر، صبا، حيلة، ١٤٤١ يونيو / حزيران ٢٠٠٧ ص ٦٦-٦٨
١١. السراج، منار، جورة حواء، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠٥ ص ٤٨ وفكر، إرصاد، دمشق، ط ١، ١٩٨٤ ص ١٢
١٢. سائق، ص ٢٠-٢٧
١٣. الأرش، ليلي، مرقى، فهد، دار الآداب، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٥ ص ٤٤
١٤. لفساد سائق، ص ٧١
١٥. جلال، دبير، لفساد سائق، دار الآداب، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٦ ص ٢٢

الرواية التاريخية .. ورواية التاريخ

ليمن المظنن

انقسم الأدباء والنقاد حول الرواية التاريخية منذ ظهورها في القرن السادس عشر، وحو كانها هي أن يستلهم لتاريخ فيمزج الحقيقة بالخيال فيه، أو يكتبه بأسلوب فني ولغة بعيدة عن دقة وصفاته التاريخ ويركز على الوطيفة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية للشخصية التي يختار. وقد ظهرت محاولات أدبية لكثافة روايه نعنمد وقائع تاريخيه، ولكن النقد لم يعول على تلك المحاولات في تاريخه لبداية الرواية التاريخية، بل اعتبر مؤسسها الحقيقي والتر سكوت (1771-1842) والذي طبقت شهرته الافاق.

والواقع أن التاريخ نفسه لم يرددهر كعلم هي أوروبا إلا في القرن الثامن عشر رغم تأثر العرب نظرية ابن خلدون مؤسس علم التاريخ وفلسفته.

وتباينت الطريقت حول دور الرواية التاريخية فاعتبر بلزك أن الرواية حليب التاريخ لانها تجعل الشخصيه أساس له، واصر آخرون على أن الرواية هادم للتاريخ لان الكاتب يستطيع خداع الناس باحياه شخصيات هامشية وإقناعهم بانها عاشت من لحم ودم.

وتبع بلزك في كتابة الرواية التاريخية أسماء عالميه بارزة، منهم ستاندال هي (يوميات إيطالية) وهيكتور هوجو (سيدة باريس الرجل الصالح ثلاثة وتسعين) وأميل زولا (الانكساسة- فتح بلاساس) وتولستوي (الحرب والسلام) وأنانول فرانس (ظلمت الألهة).

كما انقسم الجدل حول الذاكرة ودورها في رواة التاريخ، فاعتبرها اصحاب نظرية (البنائية) هي التسبيلات في القرن العشرين عماد النص. وأكدت نظرية (الأثر) على أن ما يتحكم في رواية التاريخ هو التجارب الشخصية للشارد. وانقم الطهران على اعتبار الذاكرة كاميرا أو شريط فيديو يمكن الركوز إليه في تسجيل أحداث عاصرناها الذاكرة سواء المهمة أو الهامشية "نظرية الأثر".

ورغم أن الذاكرة كالمسئمة لا تبحث في الأحداث بل تعكسها، لكنها تتأثر بما يتعرض له صاحبها من ممارسات أو سوء معاملة فتحاول شطيه منها، وبالتالي تحيز رواية التاريخ حسب المؤثرات عليها، وهي نشط لتستعيد تفاصيل مسيله وصادمة لها حين تبدأ الكتابة (نظرية استعادة البناء).

وببما احترمت الرواية التاريخية التقليديه تسلمل التاريخ، عبت التحرير بترتيب الاحداث وبرور الشخصيات بل وشكلت فيها احبنا، ولهذا لا يحور اعتبار كاتب الروايات التاريخية مؤرخا مهما استندت محاولاته على وقائع حقيقية، تماما كما لا يستطيع المؤرخ أن يصير أدبيا مهما بذل من جهد علمي.

والسؤال ما هو حكم عمل بلهت فيه صاحبه وراء التاريخ ليكنه بتعكيره وبلعته الرائنة فيولد هجينا لا هو بدقة التاريخ وصرامته، ولا هو خيال وإبداع ونشاط لغة؟

لقد حقق جورج ريديان هي عالمنا العربي شهرة لم يلمعها احد حين كتب التاريخ العربي هي سلسلة روايات الهلال، هظلت مرجعا واستلهمتها فنون أخرى كالإداع والتلفزيون والسينما والمسرح هي ابتناجا، ثم توالى أعمال عربية متناثرة هي الرمان والمكان، ولعل أمين معلوف هو ابرز هؤلاء من حيث المواطبة والانتشار واعتبار الرواية التاريخية مشورا إبداعيا.

ويتسحب حكم الرواية التاريخية على أنواع الفنون الأخرى، الشعر والسينما والدراما التلفزيونية، فمهما بلغت الأمانة في البحث عن تاريخ الشخصيات التي تقدم، إلا أن خيال المؤلف يظل أوسع.

ولعل الغناء المرتبط بالمرآحل السياسية أو شخصوسا هو الأكثر تأثرا، فلا يمكن حمل كتاب تاريخ لفهم اغنية أو قصيدة. ولهذا ازوى النماء الوطني لرحله الخمسينيات والستينيات رغم انها استقطبت جوقة من كبار الفنانين صوتا ولحنا وكلمات، غدت الشهور العام العربي عن مرحلة، ثم حصطت هي الأرضية، بينما بقيت اغاني المشاعر الإنسانية ثابتة في الوجدان.

بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى التكلم الاجتماعي والثقافي. إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاق Balzac وهيجو Victor Hugo وسواهما ينادون بالويل والشور، وعطائهم الأمور، مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروسوت فحاول أن يقيس اللفة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية. وهذا ما عمل به الدكتور مرتاض في رواياته وبالأخص في رواية مرايا متشظية، وهي شائعة تقنية وفنية عند الرجل.

ويرى جميل حمداوي أن "من الأفضل أن تقوم بتفصيل الرواية وجميع الفنون والأنصاف الأدبية وخاصة السيماء. وذلك لأننا لا نفهم ما يقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون، حكم من مسرحيات هادفة وجادة لا تحقق التواصل بين المغاربة والمشاركة والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لا بد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لتحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفق من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتضجيرها انزياحا وإيداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية. وإن كنت لا أوافق مع هذا الرأي في بعض الجوانب على أن أساس العامية فصيح يجمع أكثر مما يفرق، ثم إن ما كان لا يحقق التواصل بين المغاربة والمشاركة أصبح الآن متداولاً لدى الجمهور العربي كالعامة الخليجية والعامية الشامية وهلم جرا. وذلك بفضل الأعمال الدرامية وما تقدمه الفضائيات العربية."

١- عبد الملك مرتاض

ارتبطت وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تاملًا متجنا، والروائي عبد الملك مرتاض من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة من موقع العالم الذي يعايش التجربة ويتفنن فيه، ولعل القارئ لهذا النص الروائي يلاحظ التدفق اللغوي والزخم من التوقيعات اللغوية إلى درجة أن اللغة

العامية في الخطاب السردى الجزائري؛

عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب أنموذجين

د. محمد قريشي

إن الكتابة بالعامية في الخطاب السردى أو توظيفها فيه قد يكون لغرض جمالي للوصول إلى واقعية الحدث وصداقه، وقد يكون مراعاة لحال التكلم أو مناسبة لوضعية المتلقي، والحال هذه فقد توظفت العامية لتكون عامل فرقة كما قد توظف لتوحد بين أفراد المجتمع المتنوع في الاستعمال اللغوي؛ لأن كل موحد ما هو في الأساس إلا مجموعة أجزاء، فالتوحد يكون في المتعدد، والمتعدد يكون في التوحد مما يولد جمالا ومتعة فنية.

الثاقب عبد الحميد عقار يتناول هذه القضية فيقول: "هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية اللغوية، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط، كما فعل عبد الرحمن الشرفاوي في روايته (الأرض)، وهناك من يدعو إلى تفصيل الرواية" ثم يستشهد برأي الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يقول: "ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون ظماداً لا نكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/الأردنية/ المغربية. إذا، لابد من تفصيل اللغة الحوارية أو سرديتها الحوار بلغة شعرية جميلة. ولا يعني أن الكتابة

من المبدعين من يوظف العامية للحفاظ على تلك الشحنة القوية لحصول الكلمات العامية أو الاستعمالات الشعبية، والتي يرى أنه لا يمكن أن تؤدي إلا بهذه الصيغة، في حين نجد آخرين يعمدون إلى تفصيل العامية بشرح في الهامش، أو يمزجون من هذه الاستعمالات العامية بتوظيف لغة وسطى تقع بين الفصحى والعامي، ولكنهم سكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها تملأ فعل توفيق الحكيم ونحبيب محفوظ؛ لأن هذه النزاوجة تضفي على النص الروائي نوعاً من الواقعية والصدق الفني؟

في رسالة من جميل حمداوي إلى

تصبح تجريباً في شكل تداعيات لغوية ومتاليات سردية لا تكاد تنتهي. ويقول عبد الملك مرتاض: إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقمرًا وتفيهقًا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وقسارها وهزالها وركاكتها... ذلك على أساس أن أي عمل إبداعى حدائى هو عمل باللغة قبل كل شيء.

ويختلف التجريب اللغوي

في النصوص الروائية في الجزائر، فقد عمد بعض الروائيين إلى محاولة تحديد اللغة وتحييدها إلى درجة قد نجد عننا في تقبل هذه اللغة، ذلك أن الروائي يمسى إلى تفرغ اللغة من أبعادها التملطية الدلالية المعروفة ويحاول إعطائها أبعاداً أخرى جديدة، ومن ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسمّى، ولكن ألا يؤدي غياب إيديولوجية عن النص إلى ولادة نص ميت، ويصبح الحديث عن يتم النص أمراً مرغوباً فيه كما يهدف في الدراسات الحديثة؛ إننا لا نستطيع في الواقع، مهما حاولنا، أن نفرغ النص من إيديولوجيته، وأي نص هو لغة، واللغة هي إيديولوجية وهي تمتد تفكير ومستوى من الإحساس والشعور. وأظن أننا إذا أفرغنا النص من محتواه الإيديولوجي ربما ولد النص ميتاً، وربما أدى إلى تمان النص لأن ليس له اهتمام وكل خطاب من وجهة نظري الخاصة، وكل نص يحوي إيديولوجية بالمفهوم الفني وليس المفهوم المذهبي المتميز، وإنما لكل نص أدبي رؤية فنية خاصة به. وإذا ما عننا إلى الخطاب الروائي الجديد نجد أن زعماءه، وعلى رأسهم نتالي ساروت وكلود سيمون، يرفضون التعامل مع الواقع، ويرفضون الالتزام بالمفهوم القديم ليطرحوا مفهوماً جديداً له، فقد ربطه الآن روبري قريبي بالإيديولوجية. إن الالتزام يجب أن يكون بالأدب وهو الوعي وهو اللغة. ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء، وهذا الكلام يفضي بنا إلى الحديث عن دور القارئ.

مرتاض

إن المتنبع للنص الروائي يلاحظ تدفقا لغويا وزخما من التوتيعات القوية إلى درجة أن اللغة تصبح تجريباً في شكل تداعيات لغوية ومتاليات سردية تكاد لا تنتهي..

إن الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء. ويتقاطع مرتاض الروائي مع مرتاض الدارس الذي يقول: إن اختيار لغة الرواية ليس أمراً ميسوراً إذ هل أن نراعي، ونحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضاً ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهب انتقاد العرب التقليديون والمتعلم في أن الأدب يجب أن ينهض

الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء

بوظيفة تدويرية في المجتمع... ومع أننا لا نذهب هذا المذهب الطويل، ومع أننا أيضاً نرى بأدبية اللغة حين تتشبط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن. تصطبغ الجمال القصار ما أمكن. وتكون مفهومة... إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقمرًا وتفيهقًا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وقسارها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعى حدائى هو عمل باللغة قبل كل شيء.

إن "صوت الكهف" نص يستعصي بمناعته على القراءة من خلال ذلك الزخم القوي المتدفق بسهولة ويسر. وغير تلك السهولة الشعرية حتى أن الصفحات الأولى كانت عبارة عن تداعيات لغوية تشمر القارئ بالتمتع وتولد لديه معرفة وتدفقه إلى حب الاكتشاف والتطلع إلى ما يحمله النص من تنويعات لغوية تقوم على مبدأ التشابه والاختلاف.

إن مما يتميز به عبد الملك مرتاض هو تلك المقفرة على جمل اللغة طيبة مطوعة يشكها كما يريد، وهي لا تعصي له أمراً لأنه يتعامل مع تعامل العالم المعارف بكل خباياها، وبالتحسس لمواطن الجمال فيها، والكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفاً فنياً راقياً، وتنصف هذه اللغة بأنّها لغة حضارية غير منفردة.

وتكاد رواية صوت الكهف أن تكون عبارة عن تداعيات لغوية يجد القارئ صمودية في متابعتها، ويشعره ذلك بالتمتع والجمال والانسيابية والسهولة في توارد الألفاظ وتجاورها انطلاقاً من مبدأ الاختيار والتنويع والتأليف. وقد استطاع الروائي مرتاض أن يتخصص في نوع من الكتابة المسردية يقوم على السعي نحو التأسيس لخطاب روائي يتعامل مع الرواية بوصفها تجربة





السبح

ثم تكسر نمطية السرد وتسمح للقارئ باسترجاع الأنفاس لتتبع الحدث في الرواية.

ومن جمالية البنية اللغوية في هذا النص استعمال لغة صولية استعمالاً سيميائياً متميزاً حيث استطاعت أن تشحن النص بحمولة فنية أخرى؛ من ذلك ما جاء في الرواية "وصوت الكنتلة العجينية يسمع من خارج الدار طاق... طاق... الصوت إلى بعيد، بعيد، وهو تعبير صوتي يدل على الحدث في مستوى معين قد لا يستطيع تمييز آخر أن يعبر عنه كمثل ما دل عليه هذا المستوى الصوتي، من ذلك أيضاً ما جاء في الرواية "لحذائها العالي الكعب وقع موقع. يحدث صوتاً فوق بلاط البهو طاق... طاق... طاق...".

وهو دليل حركة ثقيل وعديم ثبات، وعاكس لحالة نفسية قد تدل على كبرياء جاكين واستمالتها.

ووظفت الرواية بحمولة النص الشعبي من خلال مرجعية المؤلف الفنية بكتابات المتعددة والمتنوعة، فقد أعطى هذا الالتقاء عالية بنت منصوص بعداً آخر من الأبعاد التي حملتها داخل هذا النص، فكانت الحافظ والمحرك و"ليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحققها وتؤكد وجودها، وإما لتعاديها وتدمر قيمتها وأهميتها، والمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورتها عن دور الرجل، بل إن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها للمرأة، ولعب الرجال فيها أدوار التابعين والمعاونين في سيرة ذات الهمة... والمرأة في السيرة الشعبية لعبت أدواراً عديدة وهامة في تكوين البطل، وهي رسم صراعه وهي تحديد نهاية هذا الصراع.

ب. البنية اللغوية للنص:

كانت البنية اللغوية الزمان الكبير الذي رضمه المؤلف، وأزعم أن النص كان تجربة لغوية في الكتابة؛ فمبدأ البداية نجد حرصاً على إنتاج نص سردي متميز ينتج متعة جمالية ومعرفة قد

لغوية قبل أي شيء آخر، إنها تجربة في الكتابة وسؤال يبحث عن جواب، وجواب لا يملك سؤالاً واحداً. وإذا كان الأمر كذلك ألا يمكن عد هذه التجربة إسرافاً لغوياً أو نوعاً من الترفق اللغوي القائم على شعرية اللغة العربية، أو استثماراً لتقنيات لغوية تسعى إلى تركيب يتماشى والأثر المرغوب في الوصول إليه عبر تلقي النص؟ إن هذا الروائي يحاصر المعنى ويحيط به من كل جانب بتلك الثروة اللغوية التي يمتلكها، من خلال تجربته في الكتابة، ويصنع توظيفها توظيفاً جمالياً حتى أن النص ينطفي كل الوظائف التعبيرية واللغوية والجمالية المرغوب فيها.

وتتصف هذه البنية بأنها بنى منغلقة لا تمسك بما تريد؛ لأنها تقبل أكثر من هزارة، وتخرج، ثم إن نص متجدد في بنيته وتركيبه ولا يسلمك نفسه بسهولة ويسر، وفي الوقت ذاته يفريغ بمستوى من التقرب والتودد حتى تقع في شركه، يقول مرتاض عن علاقة المبدع باللغة: "سبينا اللغة الإبداعية، فسأله للتأثير بكم زئبقية الخيال العامل فيها، ويحكم الصورة الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويعملها طاقات دلالية لم يدها أحد فيها من ذي قبل... يمنح لفاظته دلالات جديدة فإذا هو كأنه كشفاً لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية لخاصة الانزياح.."

إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق ومعرفة وحسن استغلال للقدرة الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بخيالها، فالعربية هي التي تحدد الخصوصية والهوية الحضارية و"من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر، كريهة المكانة، عالية القيمة؛ لدى كل الأمة، لأنها هي مضطرب تاريخها وحضارتها، وجراب رقيها وانحطاطها، ومن أجل ذلك كله يجب أن نعتبر أهمية بالغة للغة الإبداع، أو لغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومראה خياله، فلا خيال

الجمالية في الخطاب السردي العربي



إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق ومعرفة وحسن استغلال للقدرة الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بخيالها

ترضني القارئ كما قد تلقته أو تزججه، وقد تهانده فتدعوه إلى المساهمة في بناء الضراغ، في بناء عالم مرغوب في وجوده. إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية؛ ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة ضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل، ويمكس هذا حرصه على أن تؤدي اللغة وظيفتها التليفية والإبلاشية، ويكاد الوصف يكون من أهم جماليات البنية اللغوية لهذا النص، فقد استثمره المؤلف استثمارا جيدا، وكأنه يريد إعلان الجهاد مما جرى ويجري؛ يقول: الشيخ يتوحد صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه، كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر ملول، أجده التنب، يستمرس وكأنه بهمس...

ولعل هذه التقنية الموظفة بمثابة اهتمام تشعرا بتلك الغضامة اللغوية، فقد أسهم الوصف في رسم بنية لغوية تمكس لنا سلطة نصية عبر هذا التصوير الجامع بين الشيخ وأهل الحلقة لصرد أخبار وقت، أو أنه رسم لها أن تقع، أو تصور المؤلف وقوها، ثم إن الوصف لم يكن عاديا ولا موفلا توظيفا سمجا، بل إن المؤلف أضاف إليه مسحة خاصة لما زينه بتلك القدرة والتمكن على تطويع اللغة لتخدم الوصف، ومن ثم تنتصر بانتصاره وتفرده وتميزه. كما تزين الوصف بمسحة أسطورية في بعض المواقف، من ذلك ما نصل إليه لما تقترب من عالم "عالية يلت منصور" هذا المالم المسعري الأسطوري الذي يصفه السارد بقوله: يا الله... يا لروعة هذه الصبية الحسناء الهفاء الغائبة الساحرة الأسرة وهي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصير، فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم، وجليل جميل، حتى إذا دخله الداخل ولم يدخله من أبناء البشر قلبك أحد، ولن يدخله منك أحد... رأى العجائب التي لا توصف... أنت أول من دخله من البشر...، ويبدو أن المؤلف وقع تحت سحر هذه الشخصية الأسطورية، فكان وقع مع اللغة في حرب وتحد حتى طوعها لتكون في خدمة عالية بنت منصور التي تتجمع من حولها كل الأبعاد السيميائية للنص.

إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية، ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة ضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل

الرائع الجيب

وتحقق ذلك على مستوى لغة الوصف كما تحقق في لغة الحوار؛ يقول نص تماسخت وأصفا: أمسكت الحوش استوقفتك تخلص أصابعها، مبهورة بالليل الملون، مسحورة بأنوار القناديل ذات الترامصيع الشمة، حمرة في خضرة في صفره، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي وعود القماري، مبروكة بقطر الياسين، تومح الضفارة، توشع السلام في وجوه رجال، صفوفها ثلاثة جلسوا قترأتوا بتصدرهم صف الجوق بالملم التوتية والعبايات التبرية، وعن شمالهم نساء في أعينهن تفتق اللهفة، يجاوز استطلاعهن حدود حواشي المحارم الزاهية بالنسايح الخضلات فوق حواجب شهشها المسرود كما الجنون كعلا... هكذا يرسم هذا النص السردية خصوصية من احتفالية مغاربية أنتجت لغة واصفة مميزة، واحتوى هذا النص على ثلاثة مستويات حوارية جزائرية ومغربية وتونسية. يقول: خدمت في صفوف الطاغوت؟

أسفل قدمي بلالة.

ماذا تشتغل عند الطاغوت؟

أنا بطال.

درمست في وكر الكفر؟

طرردوني من الثانوية.

ستصمك بطاقة الهوية الإسلامية.

إن هذا المقطع الحواري يمسك جانباً من معنة الجرائر، والطاغوت هاهنا

هو الساطلة الجزائرية.

وينقل النص مستوى آخر من الحوار حيث يقول:

مرحبا.

كيراك؟

أعذر.

ما عليش.

جئت بالخير.

أه، نوية دافية.

كيف الحال؟

شوية شوية.

شيء ضيق ما يحدث عندهم..

ديناميا الجنون.

أعلى من الجنون.

ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع.

قلوبنا مكم.

ربي يحفظك.

تكلمت مع الأخوة في الجمعية..

تشرب قهوة ويعد نروح للفندق.

ولكن..

لا أهتم.. الأخوة يتكفون.

الواصلين مسلم عليك.

كيف حاله.

كعالنا جميعا.. شيء سرية، خوف،

تحاول على الموت المبرمج بفنجر أو

معضوشة.

المكاوي هنا. جاء من مكناش.

شيء جميل، لم تلتقي منذ وجدة ونعن

نقيم في مدينة واحدة.

وجدة كانت بداية مجهضة.. المثقون

لا يمكن مجالا للتحرك إلا في حدود

السياسي.

كانه قدر. الواصلين حشي على الاتصال

بك في حال خروجي.

صديق، أنا وأنت لم نتعارف بما يكفي

في وجدة

صحيح ولكي عرفتك من خلال كتابك

الذي مرره لي الواصلين وأنت في

السجن. قرأته باهتمام.

شكرا.. خرج جذاعة.

كذلك حدثني الواصلين.. وحالك

الآن؟



ليس أسوأ. وعدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التمثل بها. شكرا، يحصل لي أنا الشرف، ولكن أنت أولى بحالك مني. أمتزج.

هما يكن، مؤسسات كثيرة، لكن ما أقل التفاتت إلى ما يعانيه إنساننا في جسده وضميره وحقه.

لأن تلك المؤسسات لا تستطيع التأثير في الرأي العام ولا أن تشكل رقابة على أجهزة القمع.

لعل هذا المقطع من حوار معلول نوعا ما، يكشف عن خصوصية الحوار في الكتابة المغاربية على وجه العموم، وعند السائح الحبيب، وهو حوار اشتغل عليه المبدع، أنتجه ولده، فهو يشبه لغة الشارع المتداولة يوميا بين الناس، ولكنه مختلف عنها، إنه شفاف نقي سلس، وهو متباين عن الحوار في الرواية المضطربة حيث يكون الحوار في الكثير من المدونات العربية مشابها للغة الحوار اليومي في الشارع، فكان الروائي يأخذ من هذه اللغة ما يناسبه دون أن يشتغل عليه أو أن يمارس عليه فعل التجريب، ومع ذلك قد نشعر بنوع من التدخل والتصرف لخدمة التوجه الفني للنص؛ من ذلك قوله: المتفقون لا يملكون مجالاً للتصريح إلا في حدود السياسي، وقد لا ينتبه القارئ إلى تنوّه هذه العبارة التي تتقل بصدق مستوى النقاش بين المثقفين المغاربة داخل حدود السياسي الذي هم أحد مكوناته الفاعلة.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهجوم والذات المستقبلية للطلال لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرمد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهجوم والذات المستقبلية للطلال لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرمد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي. يقول:

ماذا قال لك إمام الزيتونة المين؟ أوصاني بشيئين لا يملكهما الإيمان

والشجاعة. أنا أبعدت يده من على رأسي. حدثته كيف انفجر الدم من رأسي عمار بطلقة من كابوس فرانكي. سألني هل أحفظ الشهادة.

قلت له: عمري عام واحد وربي ما يحاسبني. أحمأ قرابين.

عرفت ذلك الذي دخل علينا بعد وكيل الجمهورية؟

الباشطرق؟ كنية أقل من مقامه. سنصل.

سألني عن لذة طعم اللحم البشري التي يحسها الحبيد فقلت له: ربيك يأكل منها الموس ولا يشبع، واستجيمت نضامي ولكنه لم يقترب الخبيث.

رأيت البارحة طيرا يشبه لونه الحديد يأكل من فئالي، وأنا على صندري كأنني أسبح وراء أمي التي تاذيني غارقة. أنا بت أطارد عليها بلباسها البهيش في حقل قمح أحمر.

هل رأيت الملائكة يوما؟... كذا يبدو جليا أن السائح الحبيب يشتغل على حوار ولا يخرج إلا بحسب الصيغة المرغوب فيها والبنية التي يريد. إنه يمارس التجريب في كل جزء من النص، ونشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين، وفي الوقت ذاته هو تليفية من تليفات المبلع.

وشح السائح الحبيب حواراته ببيض الخصوصية اللهجية في رواية "تماسخت"، فلما كان البطل في الجزائر استعمل خصوصية لهجية جزائرية. أنت كما، صاحبك، هيا، الدوزيام. في غرضك... أطلقني.. تروحوا. بعد يدك.. حاسب روحه حكومة. ولما رحل على المغرب نجد خصوصية لهجية مغربية. أبوه ديه، آش هذا الشي للي كتعلم؟.... حواراته اعتمد على العالمية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقريه من الواقع باختباره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنيا ممارسا فعل التجريب.

إن السائح الحبيب بهذا العمل يؤسس لكتابة تجمع بين المتشقق والمتعدد شخصية كرم في تماسخت

عاشت في الجزائر ثم انتقلت إلى المغرب، ومن ثم إلى تونس هالعمدة إلى الجزائر. وبذلك كان النص نصا للجزائر وعرضا كتب، وفيها وفي المغرب وتونس ذوب، نصا سرديا اعتمد على الوصف ونقل الأحاسيس والمشاعر بلغة عربية فصيحة مشتركة بين البلدان الثلاث، وفي حواراته اعتمد على العالمية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقريه من الواقع باختباره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنيا ممارسا فعل التجريب، وهو بذلك قريب من النتيجة التي توصل إليها الناقد التونسي بوشوشة حيث يقول: إن أسلوب التعامل مع اللغة يختلف على الرغم من تشابه الأجواء الروائية لهؤلاء الكتاب، خالفة أكثر رصانة ومثانة عند المشاركة، بينما نجد الكتاب المغاربة يمارسون نوعا من الصعلة اللغوية مما يجعل كتاباتهم تحمل الكثير من الشراسة والاستفزاز اللغوي، فالأديب المغاربي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة واختيار الألفاظ وبنية الجملة.

كتاب من الجزائر

المراجع

- 1- www.arabiancreativity.com/hamdaouih
- 2- في نظرية الرواية ١١٩-١٢٠
- 3- جليل حناوي، اللغة في الخطاب الروائي العربي
- 4- في نظرية الرواية ١٢٦، سلسلة عالم المعرفة الكويت
- 5- عبد الملك مرناش ١٩٩٨ في نظرية الرواية ١٢٦، ١٢٥
- 6- في نظرية الرواية ١٠٩
- 7- في نظرية الرواية ١١١
- 8- م. د. ٨٧٠
- 9- صوت الكهف ٩٦
- 10- عالم الأدب الشعبي المجلد ١٧، ٢٨
- 11- مرايا منقطة: ٣
- 12- مرايا منقطة: ١٢٤
- 13- تمصت: ٤٤
- 14- م. د. ٣١، ٥
- 15- تمصت: ٧١، ٧٢
- 16- تمصت: ٢٤٧، ٢٤٨
- 17- تمصت: ٢٨١
- 18- مجلة عمان ٩٠، العدد ٩٤

أبناء القرى والمدن

د. محمد ميهيبي

عند قراءة العلاقة بين الاطراف والحد نجد أن أبناء القرى ما زالوا بعد يعيشون حياة القرية في المدينة. لهم مواقعهم التي يجتمعون بها، يتذكرون فقرهم وسمين العوز، يستقربون الدهش في ابتاع الحياة، فرحهم مفصوح وصوتهم عال. لكنهم الأقل فساداً أو سقوطاً من غيرهم من عاشوا حياة مترفة أو تعودوا ابتاع المدن أو ولدوا مدنيين. ليس لأبناء القرى في المدن أباء هم وحدهم من يتقدمون دون وساطة، قد يَردوا واحداً من الذين جاءوا مبكراً إلى المدن وصار أندية - أو بالتعبير الفروي الساري بـ "تري" لكنهم حالاً يستشعرون ثقل حضورهم يفادونه بلا وداع. لقد جاءوا بوعي حاد وأدراك بان الخفة وعدم الإلحاح في إجاز المهام هي من قسيمات تلك السيرة الأولى في القرية، التي كان زادها قول الأمهات لابناتها: "صقوا التينة وتاموا في البرية" وهذا القول جائز في الريف والبرية، لكنه لا يوافق حياة المدن. قديماً كانت الأم تخشى على ابنها الذهاب من القرية إلى المدينة خوفاً الأخيرة، كان تنكيل المدن كأنها غول يأكل الأبناء ويخطفهم من أيديهم وأمهاتهم ويريفهم. بالمقابل كانت لدة المدن عند أبناء القرى عابرة وسريعة أشبه بغزوة غير مخططة لها. كان المدن حاشية من لا مجال فيها للتوسع. وبرغم أن أبناء الريف والقرى هم من قادوا الناس في الأحداث العامة إلا أن أهل المدن - بكسر الدال - نظروا إلى القرى بنهم بدوا أحلامهم بالتصمد حدث ذلك في دمشق يوم قاد العلماء من الأصول الريفية موجات الاحتجاج والرفض على الاستبداد العثماني في القرن الثامن عشر. كان أبناء الريف هم الأكثر عرضة للصدام مع سلطة المدينة أو من يمثلها، فيما كان أبناء المدن شهود نياحة مع السلطة، حصل هذا مع بحس الكرسي في دمشق سنة ١٦٤٠م.

في القاهرة أيضاً مثل أبناء الريف القاصرون في جهاز العلماء كان أولئك هم المتصدرون للرفض والتحدى. حدثت مواجهتهم الأولى مع نابليون ثم مع محمد علي باشا، ثم الآن، حيث ما زال أتباع الطلبة والوعيد في جهاز الجامعات المصرية من أبناء الريف، وكان رموز الحركات الإسلامية وحتى اليوم ريفيين في الغالب وحتى الثورات كان قادتها من الريف.

في عمان يتكرر المشهد، فأبناء الريف هم العاملون في قطاع الخدمات وجاههم شككوا جهاز الدولة، فإذا منهم الكتاب وأرباب الوظائف الديوانية والعسك لبعضهم دخول عالية لكنها استثنائية، غير أن الغالب منهم ذوو دخول متدنية، لذا تفصحهم جيوبهم إذا امتلأت، فيما الآخرون جاني مدحرون.

تمسك الريفيون وأبناء القرى بطبقتهم وسجاليات القرى، وبرغم إدراكهم لعظم المسافة بين نخبة ذات أصول مدنية من دمشق وحلب ونابلس والقدس وهي موجودة اليوم في عمان فإنهم كانوا ريف يظنون أنهم يملكون ما هو غير موجود عن الآخرين.

لا يفتح أبناء القرى بأسلوب الصفقات، وهم يوماً متوجسون من كل شيء فيه معنى أو مفردة مألوفة، إقبالهم مثلاً على الأسهم نادر أو محدود. وتمسكهم في القمل بجهاز الدولة لا حدود له، ليقتنهم بان الدولة هي الحصن الأخير قدرتهم على تسويق أنفسهم، وقدّموا ذاتهم عالية لا تنقصها الجراءة، لكنهم محمولون بزهة وتعفف كبيرين. خافتهم المدن وما خانتهم القرى، جبههم الأول في القرية، وجبههم للمتدر، أو ريا العابر في المدن. استوعب أبناء الريف عند إقبالهم نظرة شوق وحب وريا حسرة مؤجلة، لأنهم منذ أن وصلوا المدينة لأول مرة ما زالوا يؤمنون بقول الأمهات: "صقوا التينة".

"الخط" هو مكان الانتظار والمغادرة، هو مكان السهارة القابضة لتقلنا إلى المدينة، وهو مكان الشوق، أو الحرقاب الذي منه غادرنا قرائنا ولم نعد، وتعمونا من حافة الخط، لكننا لا ندري أن ظلت لنا بعض الأشياء في القرى أو بقيت القرى فيها حالة اغتراب في عالم المدينة العجيب.

لا ندري أن كانت وصايا أبي مستمرة أو إذا ما لجأت أمانيه، لكنني مذكر أن أمهاتنا في القرى في جيوبهم نوى من تربيهم فيها على القامد البهين ولو كان الحجاج وما زان يخزن للتقيد؟؟ ختاماً، نخل قصة يا أيها الكرزي للنسي لكرتيا تامر ممكنة لإحداث مقاربة على هذه الأفكار.

أثناء الطريق في تعمير عش ملأه بري
ولقاء يبيضه على جنوح الأشجار، فتكون
تجربة شديدة المראה بالنسبة لتروند
ومن ناحية أخرى، كانت تلك فرصة
مناسبة لاستعادة علاقته مع أبيه، وإعادة
تقصتها من جديد. كان أبوه رسولا
للمقاومة أثناء احتلال النازي للنرويج،
بدأ أولا بنقل مستندات ثم كائنات
بشرية، وكانت هناك أوجه شك كثيرة
تحيط بهذه العلاقة!

وفي النهاية تزوره ابنته، التي بحثت
عنه طويلا حتى اكتشفت مغيبه، فتطلب
منه أن يركب تلفون في كوخه، حتى
يصبح الاتصال به ميسرا!

مواضيع الكاتبة:

فيما يلي نص حوار مع الكاتبة بير
بيترسون حول الكتابة والطبيعة، وماذا
يشكله هو وشخصياته، إجراء معه جوي
ستوك، ونشر بمجلة "أويلد ريفر ريفيو"
- عدد يوليو ٢٠٠٧، وذلك أثناء مشاركته
في مهرجان مركز القلم الأمريكي
للأصوات العالمية السنوي الثالث:

كُنت تكتب كل حياتي أن أكون وحيدا
في مكان مثل هذا، حيث يبيض كل
شيء على ما يرام، وهو غالبا ما يحدث،
يمكنني أن أقول الكثير. وذلك غالبا ما
جري، لقد كنت محظوظا. لكن حتى ذلك
الحين، لأنني لو كنت للمثال في منتصف
عناق وفناء همس في أدنى بكلمات طالما
أردت سماعها، لأنني سرعان ما أشعر
فجأة بالتق إلى أن أكون في مكان، لا
يوجد فيه سوى صمت فقط.

بير بيترسون - رواية "خروج لسرقة
الجهاد"

بالنسبة لشخص لم يسبق له أبدا
زيارة اسكتلندا، سيكون من السهل
تخيّل أراضي مزرعة وحقل ويحي، حيث
أشجار صنوبر في غابة كثيفة العمق،
ضيق المناخذ التي تقود إلى عدد لا
يحصي من البحيرات، وحيث يجري
التاريخ بحدس.

يمكننا أن نركن إلى الاعتقاد بأن
كل هذا صحيح، وسنكون على صواب
جزئيا، حتى نقرأ عمل الكاتبة النرويجية
بير بيترسون.

حصل بير بيترسون عام ٢٠٠٦ على
جائزة "الديبندانت لندن" للرواية الأجنبية
عن رواية "خروج لسرقة الجهاد". كما
فاز بجائزة المجلس الأدبي النرويجي
عن رواية "إلى سيبيريا"، وجائزة نقاد
النرويج الأدبية، وفي عام ٢٠٠٧، حصل
على جائزة "إمبالك ديلن الأدبية" مناصبا
مادة للسمت، ومبدعا شخصيات تكشف
تاريخا شخصيا داخل سياق أوسع من
الاقتصاد وعالم السياسة.
"إذا أخذت ذلك بعين الاعتبار" يقول

رواية نرويجية تتحدث عنها أوروبا وأمريكا

إعداد وترجمة: ميارث عيد

نُشر الكاتب النرويجي بير بيترسون رواية "خروج لسرقة الجهاد" عام ٢٠٠٢، هنالت أرقى جاضتين في النرويج، وهما، جائزة نقاد الأدب في النرويج، وجائزة أفضل كتاب لذلك العام. ثم صدرت ترجمتها إلى اللغة الانجليزية عام ٢٠٠٥، هنالت جائزة الاندبندانت لأفضل رواية أجنبية عام ٢٠٠٦، ثم توجت عام ٢٠٠٧ بالفوز بجائزة "إمبالك ديلن"، التي أعلنت تنجتها في منتصف يونيو ٢٠٠٧، وتعتبر أكبر جائزة عالمية تمنح لعمل واحد (قيمتها مائة ألف جنيه إسترليني).

ما يعاناه من آلام بعيدا
عن البشر، هاريا من
ماضيها!

لكن البشر لا
يستطيعون الإفلات
من ماضيهم، إذ يفاجأ
تروند بلقاء جاره
الوحيد "لارس"، الذي
يجبو وجهه مألوفاً
له، وسرعان ما يتذكر
أنه كان لأمه أخوان
(توأمين) أطلق رجال
الجنسايو النار عليهما
منذ أكثر من خمسين



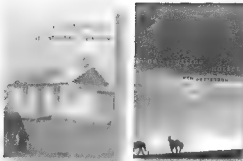
علما بأن بير بيترسون
قد بدأ مسيرته الأدبية
بنشر مجموعة قصصية
عام ١٩٨٧، ثم نشر خلال
السنوات التالية خمس
روايات، لعل أهمها: "إلى
سبيرييا" (١٩٩٦)، "في
سهرة الموت" (٢٠٠٠)،
و"خروج لسرقة الجهاد"
(٢٠٠٢).

رواية "خروج لسرقة
الجهاد":

تعتبر رواية "خروج

لسرقة الجهاد" قصة بداية، استطاع بير
بيترسون أن يقدمها بأسلوب قصّ سلس
فريد، وهي تدور حول تروند ساندر،
الذي يعمل حرفيا في أوسلو، ويبلغ من
العمر السابعة والستين، يرتحل مع كلبه
دون أن يبلغ أحدا من أفراد أسرته،
إلى كوخ بدائي في غابات التندرا، ذلك
السهل الأجرد في المنطقة القطبية على
الحافة الشرقية للنرويج، وذلك بعد أن
فقد مثيرا زوجته وأخته، حيث قضى
يومه كله في الإنصات إلى هيئة الإذاعة
البريطانية، وهو يأمل أن تشفي عزله

عاما، فقتل أحدهما، ونجا الثاني
"لارس"، وسرعان ما يتذكر أخوه الأكبر
جون، الذي كان صديق طفولته الوحيد،
وهو ما يجعله يستعيد ذكرى بعيدة من
صيف عام ١٩٤٨،
حين اقترح عليه جون أن يخرج لسرقة
الجهاد من الغابة، (ومن هذه الواقعة
استمدت الرواية عنوانها). وينجح جون
في اصطلياد جواد والقبيض عليه، بينما
يفشل تروند في الإمساك به، فعان جواد
آخر ونجرح يدها وأجزاء من جسمه،
ويساعده جون على العودة، لكنه ينغمس



كبحائع كتب، حول النشر على حدة، عدا أنه عمل تجاري يتطوي على مغاطر. يشنري ويبيع الناشرون لبعضهم بعضا باستمرار. كنت رئيس قسم الاستيراد، خاصة من الناشرين الانجليز والأمريكيين، وفي كل مرة كان لدي فيها رسالة قادمة، كنت أعرف أنها ربما لا

تكون نفس الرسالة التي جاءت في المرة الأخيرة، كما أنها لم تكن تمثل تماما نفس المكتوبات، لأن المكتوبات كانت تتزايد في كل مرة.

فيما يتعلق بالكتائب، فإن الأمر جانبيين، فمن ناحية أرحا كوني يأتني كتب فرصة ظهوري بمصطفى كاتبا. كنت مرغوبا من كل نوعية الأدب الذي كتبه، خاصة في الولايات المتحدة في ذلك الوقت، كان ذلك في المائتات، وقد أخاطني ذلك قليلا فعلا.

لكن يمكنني أن أقول أيضا أنها كانت مصدر الهام كبير. كنت أقرأ راموند كارفر، وشارد فورد، توبياس وولف، جريس بيلي، ويشكل خاص جابن أن فيليبس، كان لها صوت مميز.

وقد قرأت كتابا مثل بول بولوز ومصحته المغربية. وقرأت الأعمال الكلاسيكية، وكنت أصغر على عدم التوسية بكتاب ما، ما لم أقرأه بنفسي. لقد استفدت ذلك كثيرا من القراءة.

• تعتبر الطبيعة في مملك مشخصة تماما مثل إيداعك البشرية، نظرا لتجدر الجغرافيا في الترويج، كيف ترى ملاقتك مع الطبيعة؟

بيترسون: إنه أمر صحيح أن المناظر الطبيعية شديدة الأهمية في كثير من كتب، ويرجع ذلك، بطبيعة الحال، إلى أهميتها الشديدة بالنسبة لي. وقد كانت دائما كذلك.

حين كنت طفلا، كان أبي يأخذنا أنا وأخوتي كل يوم أحد إلى الغابات. أحيانا كرهنا ذلك، طبعاً. لكنني تعلمت أن أحب ذلك في نهاية المطاف. أصبحنا مرافقين عظاما لتغير الفصول. عليك أن تدرك أن كل مدينة صغيرة أو كبيرة في الترويج تحيط بها الغابات، أو الجبال، أو البحر. ليس هناك مهرب من الطبيعة.

لذلك عندما طرأ بعض مراجعي الروايات أنني أستخدم الغاية أو البحر (كما في رواية "إلي سيبيريا") كرمزين، فإن الأمر لم يكن كذلك. لقد كانت هناك ببساطة. لم أستخدم رمزا أبدا بوعي خلال حياتي. ما لا أريد فعلا أن أهله

بيترسون: فإن ما تقوله سيكون له أهمية أقل في حياتك مقارنة بما تقدمت. إن الكلمات التي تقولها هي أيضا تفوق مقتداك عدا.

تصبح الكلمات في يد بيترسون رفيقة، نثرا هائق الجمال، نافذة سحرا على القارئ، تفويه بالغاية، بالصمت، حتى تسمع أصوات شخصياته واضحة. يجلس "تروند"، الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لصرفة الجهاد" إلى

منضدته في كوخه بالغابات منضدا إلى الأخيار، وهو يفكر "ربما هناك خطأ ما في الأخبار، في طريقة تقريرها، ربما هناك الكثير منها. إن ميزة هيئة الإذاعة البريطانية للخدمة المالية.. هي أن كل شيء يبدو أجيبا، ولا يقال أي شيء أبدا عن الترويج، وأنتي أستطيع أن أحصل على آخر أخبار بلدان مثل جامايكا، باكستان، وسري لانكا، في رياضة مثل الكريكت، تلك اللعبة التي لم أمارسها أبدا.

وعندما تواجه هتاة داتمركية في رواية "إلي سيبيريا" في أعقاب سيرة انتحار جدهما والاحتلال النازي - أحلام جمال التدرا الهادئ بوصفه مكانا للجوء، فإن بيترسون يسمح لمقصتها أن تظهر للعنان كما لو أنها تحدث في حدود الزمن المتي.

• متى علمت ذلك سوف تصبح كاتبا؟
بيترسون: عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، لكنني لم أكن أعرف أنني سأصبح كاتبا. كنت فقط أقرأ كتباً حتى ذلك الحين، أكواما منها، من كل الأنواع.

وكنت أقرأ طوال الوقت، دون أن أفكر أبدا في كونها شيئا شديدا الأهمية، أو عما كانت الكتب فعلا.

لكن بعد ذلك حين قرأت قصص همنجواي، أدركت أن الكاتبات فعل شيئا خاصا جعلني أشعر بالشكل الذي شعرت به حين قرأت الكتاب.

لقد اكتشفت الأسلوب، للمرة الأولى، كان هناك فرق في الجودة بين الكتب التي قرأتها، وفجأة أردت بهاس أن أصبح كاتبا. أردت أن أفعل ما فعله الكاتبات الجيدين، وعرفت أنني إذا لم أنجح فقد أصبح شخصا تيمسا.

حتى ذلك الحين، عملت بدوام جزئي، وكنت تومس لمدة سبعة عشر عاما، لأن أول كتاب نشر لي عندما كنت في الخامسة والثلاثين.

• لقد عملت كبحائع كتب قبل أن تبيع كتابك الأول. ماذا تعلمت من الكتابة والنشر خلال تلك السنوات؟
بيترسون: لم أتعلم كثيرا خلال سنواتي الأثني عشرة التي عملت فيها

تعرف من أن السماء تبكي وما شابه ذلك من تمبريرات. أعتقد أن هناك طريقا آخر حولنا. تتسرب الطبيعة إلينا، مغترة الأسلوب الذي تدرك به الحياة. يحاول الجنس البشري أن يتقاضي هذا، بالطبع، من خلال تدمير الطبيعة.

• أصبحت شخصيات تشارك في الحياة اليومية، لكنها ظلت وحيدة بشكل كبير. لقد فقدت أمك وأبوك وأخوك، وبنيت أخيت لكم في حادث باخرة في عام ١٩٩٠. وكنت قبل ذلك الحاد، قد استمت نفسك فعلا ككاتيب، كيف شكلت تلك الخسارة

عملك منذ ذلك الحين؟
بيترسون: حسنا، إن الحياة اليومية تعني العمل. ويبدو لي أن العمل قد أنشأنا تقريبا في الروايات الحديثة، كما لو أن جدارا قد انهار من منزل الأديب، جدارا ينفي أن يعكس جميع أجزاء التجربة الإنسانية.

يعتبر العمل، بطبيعة الحال، مهماً لنا جميعاً - جيداً كان أو سيئاً - وبالتالي ينبغي أن يؤدي دوراً في الأدب. بالأصالة عن نفسي، فإنني أحب الأعمال اليدوية، وأحب أن أكتب عنها، على الرغم من أن بعضاً منها ينتمي إلى أسلوب حياة من الماضي.

أعرف كيف أكون وحيدا، لكنني لن اسمها دائما وحيدا، إن العزلة كلمة حسنة أحيانا. أعتقد أن الكلام قد بلغ فيه قليلا في الكتب.

• ما حدث عام ١٩٩٠، كان من الضخامة يمكن حتى أنه من الصعب قليلا أن أشرح أو أقيس تأثيره على حياتي ككاتيب. لقد كتبت كتابين قبل ذلك، وكان الموت حاضرا في كل منهما، غالبا لأن وجود الموت كان يزعجني فعلا ككتيب، معرفة أن كل فرد أحبته سيوت يوما.

وبعد ذلك، عندما يموتون فعلا قبل الأوان، يكون ذلك لإطاحة للعقل، لا أعتقد أنني كتبت أيًا من كتبي بعد عام ١٩٩٠ متجاهلا تلك الأشياء التي حدثت. كان من الممكن أن تكون كتبا مختلفة، أخف، ربما. أنا في الحقيقة، لا أدري.

• إن وكيف تكتب؟



رواية زينة تفتح على أوروبا وأيركا



بيترسون، إنني أكتب في كل مكان، إلى جوار فراشي، على سائدة المطبخ، وفي غرفة المعيشة مع أطفالنا وهم يضحون حول سائلي.

أعمل الآن في كوخ يبعد مائة متر عن بيتي، أعيش في الغاية، ولدي فضاء لم يكن متاحاً لي من قبل. صادة ما أجلس إلى حاسوبي (ماكنتوش، دائماً) وأبدأ بفكرة حول شيء ما، يضع جمل أشعر أنها نوع من مادة ما. لا أخطئ أبداً لأي شيء، لا أضع أبداً حيلة لكوبي، هي الحقيقة، أنا لا أعرف كيف أفعل ذلك. أكتب عندما أستطيع، أصلاً في الأفضل، محاولاً أن أخذ الأمور كما تأتي.

يحمل عنوان كتابي الأخير "خروج لسرقة الجياد" معنى مزوجاً، تكشف أهميته قصة تتجلى لعميان، كيف دشمت احتلال النازي للبروج في حبكة الرواية؟ بيترسون، حسناً، كما قلت، فإنني لا أخطئ، لكن برز للمني المزوج حين احتجت إليه، هذا أمر مثير لأسأل بعض القراء، كما أعرف، لكنه يظهر قوة الفن، بالنسبة لي، أنه أشبه بعمله نصت تمثال من بعض المواد، ينبغي عليك أن تتعامل مع نوعية المادة، دون أن تجربها على شكل لن تستطيع له يأتي حال. سيبدو ذلك مريباً فقط.

كان مطلع الكتاب، في الجزء الخاص بعام ١٩٤٨، بعد ثلاث سنوات فقط من ترك الألمان للبروج، لابد أنه شيء يرجع إلى الحرب، ومن ثم فكرت، اللمة، على أن أكتب شيئاً ما عن الحرب. وكما ترى، فإنني أكره الحرب.

حسناً، فكرت، تقبل الأمر بهبطة، لأن شيئاً يستعمل في نهاية المطاف، وقد حدث. إذا كنت من أبناء جبلي، فلا بد أن تكون قد سمعت على مدار غالبية حياتك، عن الاحتلال الألماني. «ذهب كرونو» الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لسرقة الجياد"، وهو في السابعة والثلاثين من عمره، إلى الغابة في محاولة لتنظيم مهمة حياته من جديد، وفي يعيد تنظيم تلك القصة، كان عليه أن يقيم بذلك في سياق قصة والده، كان تصويرك لعلاقة الأب والابن مؤثراً ومفتعاً. إلى ماذا كنت تهدف من انجاز إبداع تلك العلاقة؟

بيترسون، لا أعتقد حقاً أن ترونو يريد تنظيم حياته من جديد، بل أعتقد أنه يريد الانتماء منها كلية، وأن يعيش فقط بأسلوب يودي بشكل ما، بإداء لطقوس

تهدف إلى انتقاء الزمن. لكن بعد ذلك، حين قابل جاره الجديد، لم يستطع تقادي ذلك، لأن انفجاراً من الماضي ضربه. في كتابي السابق "في سيرة الوت"، كانت هناك علاقة أب - ابن مائة بسوة فهم، وبخل، يصل إلى سوء فهم عام، على الأقل من ناحية الابن. وبعد ذلك، في الكتاب الجديد، أروت أن أكون واضحاً من الصفحة الأولى في أن الأب والابن يحب كل منهما الآخر. كان ذلك واضحاً لنا، وواضحاً لهما أيضاً. وعندما انتهى الكتاب، ظلت تلك العلاقة كما هي.

لم أكن أعرف في ذلك الوقت، كيف سيتطور الكتاب. وبالطبع لم أكن أعرف أيضاً ما هو نوع الثمن الذي سيدفع للحفاظ على هذا النوع من الحب.

لم يمتح الأب أصلاً فقط بيترسون، إنني أفعل ذلك كثيراً. لم يكن ليطة روايتي "إلى ميبيريا" اسم. تقاوم بعض الشخصيات فقط من أجل أن يكون لها أسماء. إنها ما هي عليه، وليس ما يطلق عليها. والد ترونو هو الأب. رغم أنه رجل كامل، ريثما كان رجلاً رائماً بالنسبة لكثيرين آخرين، أنه هنا بهماضاً وفق مقدرات أب، ليس "فرانك"، أو "جون"، أو مهما يكن.

أنت تصور مجموعتين من التوالم، إحداهما هما ابنا حبيبة الوالد، والأخرى هما أخوا أم ترونو. وفي كل مجموعة يمتح ذلك الحديث من هاتين العالقتين؟

بيترسون، لا أستطيع ذلك حقاً. لكن من ناحية فإن تكلماً المجموعتين كانت هناك لجمال الكتاب مثلاً. وقد كنت مهتماً جداً في بداية حياتي لمدم كوني تواماً، لأنني عرفت أن واحداً منا كان عليه أن يموت، ورثاً ساكون أنا. كان ذلك اعتقاداً راسخاً، لا أعرف من أين حصلت عليه.

لم تظهر لم ترونو كخصمية حتى النهاية الأخيرة من الكتاب. مع أنها اقوي بكثير مما قد يتصور المرء، لماذا انتظرت حتى النهاية لتقدمها؟

بيترسون، أنه لم يكن كتابها، وقد عنيت ذلك.

لكن بعد ذلك، عندما كنت أوشك على الانتهاء أدركت أنها هي أيضاً، بطبيعة الحال، قد تمت خيانتها بشكل سيء، وغير متوقع. فكرت أنه ليس من الإنصاف ألا أسمع بأن يكون لها خمس عشرة دقيقة خاصة بها. ولم أكن أعني أن يكون ذلك عن طريق "آندي وارمول". قصصت فقط أن تكون هناك، كي تصنع فرقاً، وأن تكون شخصاً. وقد فعلت على ما أعتقد.

لقد فزت بعقد من الجوائز لأعمالكم. فازت رواية "خروج لسرقة الجياد" عام ٢٠٠٦ بجائزة الانباندات الانجليزية للرواية الأجنبية، والتي أكمبتك جمهوراً أوسع. وقد أصبحت مؤخرًا تصافر عبر العالم. كيف أثر ذلك على جدول كتابتكم؟

بيترسون، لقد كان ذلك مضراً جداً، أقول لكم الحقيقة كان من الصعب على الاستعواء على أي فترة من الزمن. إن عذري الوحيد، هو أنني لم أكن أعرف أن ذلك سيمصل إلى هذا المدى، حين بدأت الموافقة على عدد كبير من الطلبات. بالطبع، كان ذلك تشريفاً، كما كان هناك الكثير من المرح أيضاً.

لقد وصلت كتابتكم إلى الجمهور المتحدث بالانجليزية عبر ترجمات "ان بون". ما هي العملية التي استخدمتموها لتوصيل عملكم إلى اللغة الانجليزية؟

بيترسون، حسناً، لقد بدأت أن بمسودة أولى من الكتاب. ثم استخدمت منجلي عليها، لأنني على الرغم من أنني لم أقم بترجمتها بنفسي، فقد كان لي رأي واضح حول كيفية ألا يكون لها صوت في اللغة الانجليزية.

ثم استمر الأمر مع المحرر والناسر كريستوفر كالكهوس (وكان الأفضل هناك)، الذي حاول تقديم بعض الهدوء. كانت لي كريمة جداً معي، حين تركت لي مديلاً كاملاً للعمل، لكنني أعرف أن ذلك لا يمتك كل المترجمين.

ماذا لكتب الآن؟

بيترسون، حسناً، ربما يكون السؤال الصحيح، ماذا تحاول أن تكتب الآن؟ إن ما حدث مع رواية "خروج لسرقة الجياد" وحولها، أخذني بالمفاجأة تماماً، وألقي بي بشكل متكرر بعيداً عن مخطوطي الجديد.

كنت بالكاد، في العام الماضي، قادراً على كتابة أي شيء على الإطلاق. لقد أصلمت فقط، أنا لا أجد رسم خط من حولي، لكنني أكتب رواية جديدة، وقد قلمت فيها أكثر من نصف الطريق، كما أعتقد، إنها تدور حول علاقة ابن وأم.

ليست علاقة أبناء وآباء هي فقط ليعني الوحيد، كما تعلم، وقد رجعت إلى بطلي "أرفيد جاتسون" في رواية "في سيرة الموت". أنا عصبية، كما هي الحال دائماً، وأست في حالة انسجام مع العالم، ويعيداً من الأصل الترويجي للبيئة، الذي أعتقد أن المرء يمكن أن يجده في رواية "خروج لسرقة الجياد". إنني أحب الكتابة، عندما يسمح لي بإدائها.

شرفة أرملة.. تجليات الفكرية

يبدأ صراخ البدء..

وكانه يشير إلى ميلاد كتابه بكلمات تشبه البيان. قائلا، " أعلن أن موسم بئر ألواني قد بات وشيكا، وريشة حمقي ستحررني مني في لوحة تشبه أرخبيلًا في المنابع الباردة الكابية..".

بعد ذلك يكمل الزميل القاص جمال القيسي، هذا البذار، في مجموعته " شرفة أرملة". متقمصا دور ساحر، عصاه الكلمات التي يلقي بها على بياض الورق لتسعى قصصا. كل واحدة بلون مختلف. وبعذاق مغاير للأخرى.. إنها ثماني عشرة قصة. جاءت بعد مجموعتين قصصيتين للقيسي هما "ليل أبيض" و "كلام خطير". إضافة إلى كتاب نصوص تحت عنوان "أحوال القلب". لكن المجموعة الأخيرة التي بين يدي مختلفة عما سبقها من كتابات. هكذا أحسها. وأتذوق القص فيها جذاب اللف. بسيط الأسلوب. مشبع بالفكرة. يغري المثلي بأن يستمر في القراءة. قصة وراء أخرى. واجدا في كل قصة فكرة مختلفة. ودلالة مغايرة. وإضافة إلى تلك المحفزات لقراءة المجموعة فقد اختار القيسي لكتابه عنوانا لافتا. وغالفا جاذبا. يشكل عتبة موفقة للقارئ. واضعا إياد على درب التفاعل الحقيقي مع هذه الكتابات.

وهذه القصص يمكن الاجتهاد في اقتراح مفاتيح لبعضها. فالأولى اسمها "الخامس ب". تعتمد على الحوار القصير. حتى أن هذا الحوار يغطي مساحة كبيرة من تفاعلات القصة. أما قصة "الأستاذ معروف" فتركز على الادعاءات المتضخمة لدى كثير من أفراد المجتمع. وكان هذا الزيف صار هو الثقافة السائدة. خاصة في الوسط السياسي والثقافي. بينما قصة "الله أعلم" في المجموعة فهي لافتة بكونها تطرح إشكالية الظن. وتدخله مع القدس والمعتقد الشعبي الذي تتوارى خلفه كثير من المتناقضات. لكن قصة "المشهد" يلاحظ أن فيها ذهنية عالية مسبوكة بشكل محترف وجيد. وعند الوصول إلى قصة شرفة أرملة التي أخذت المجموعة كاملة عنوانها. لا يد من التاني والتأمل عند قراءتها. فهي قصة حوارية ترصد وهم علاقة غير متكافئة تصف حالة مزدوجة بين غرور أنثى تخشى شبح كلمة مانس. وبين حساسية كاتب مرهف يتزوج تلك الأنثى وتكون النهاية أن ينتحر الكاتب. وتدخل تلك الأنثى في كهف عنوان آخر هو كينونتها الجديدة كأرملة. ولكن هذه القصة ما يميزها هو أنها تحمل دلالات أكبر وأعمق من هذا الوصف العابر لها. لأنها تحمل في داخلها دلالات اجتماعية، وثقافية تشير إليها. ولا يمكن شرحها بكلمات عابرة.

ما تبقى من قصص المجموعة مكتوبة بأمزجة مختلفة للكاتب. ولذا فهي تحمل درجات متفاوتة في تفاعلها مع المثلي بحسب الإيقاع النفسي له. وهذا واضح في قصة الدعوة. وهوية. ومقبرة لا تلفها الوحشة.

وبعد.. فإن ما يشد في كتابة جمال القيسي. هو أنه يكتب روحه من خلال قصصه. لذلك فإن من يعرفه جيدا يحس بهذا البوح. ويرى ظلال حضور القيسي تجاور نصه. فتكاد تلمسه. ويشعر بأن الأسطر تتحدث بلسانه. ولذا فليس عيبا أنه في مستهل كتابه كتب دون عنوان، " أنقي بأشواقني إلى يم الحرف فيليني بها اليم إلى ساحل الروح، ولا ياخذنها أحد.. فالأشواق أشواقني".

ولعل تلك الأشواق، لجمال القيسي. وهذه الروح المشربة بالثقافة هي بقدر شفافيتها. لم يستطع أن يمتلكها. ويأخذها أحد من الكاتب إلا تلك القصص. فصارت بعد ذلك جمرات النصوص التي يحترق الكاتب وهو يبدها ليس حبرا على ورق. بل دماء تسيل على هيئة أحرف على البياض.

ثمة ثلاث وجهات نظر هي وصف القصيدة بالطول:

أولها: طولها. بمعنى أن يكون طول القصيدة غير اعتيادي بالقياس إلى الطول الاعتيادي للقصيدة المتداولة - المتعارف عليها.

ثانيها: أن تعالج مشكلة معقدة: فلسفية، اجتماعية، وفي إطار بناء لغوي وجمالي معقد. ويضربون مثلاً على هذا: قصيدة الأرض الخراب لأبيوت. أو المراكب لسان جون بيرس. أو الكائنات لعمرو باوند.

وثالثها: يجمع بين الطول والمشكلة التي تعالجها القصيدة. يعني أن تكون هناك مشكلة معقدة تعالج بأسلوب يتناسب وحجمها: طويلاً وعمقاً.

أما وجهة النظر الرابعة. فتقول بأنه ليس هناك شيء اسمه قصيدة طويلة. القصيدة قصيدة متى جاءت ممثلة شعراً، سواء تكونت من ثلاثة أسطر: "الهايكو الياباني" أو "مقطعات" - أقل من سبعة أبيات أو أسطر- حسب المصطلح العربي القديم. أو وصلت إلى ألف بيت أو سطر، أو أكثر من ذلك. ويؤيد هذا الرأي، أن معظم - إن لم يكن كل- ما وصلنا في الشعر العربي، مما يوصف بالقصيدة الطويلة، ليست طويلة إلا بالحماس السنتميري. أما بالنسبة لقصيدة الصائغ. فسوف نرى.

الثانية: العمق التاريخي - بوصفها: (نشيد أوروك) الذي يمتد من أوروك إلى اليوم. أو من اليوم - نزولاً - إلى أوروك. وعندما نقول: نشيد أوروك، فإننا نجعل هذا النص بموازاة ملحمة جلجامش، من جهة أن "أوروك - الوركاء" هي مملكة جلجامش. ومنها كان ينطلق في سائر مغامراته وأسفاره. ومن جهة أن أوروك، هي العمق التاريخي للملحمة سواء في أسفار جلجامش داخل وادي الرافدين أو خارجه - كرحلته إلى (أوتو نيشتم) - خاصة - كما ذهب إليه باقر

نشيد أوروك

قصائد في قصيدة



يشير هذا النص - بوصفه (نشيد أوروك) و(قصيدة طويلة) أو (هذياناً داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها) ثلاث قضايا أولية، الأولى: قضية القصيدة الطويلة. فما القصيدة الطويلة؟ لقد أعطت فترة الخمسينيات جملة من القصائد توصف بالمطولات. منها على سبيل المثال: مطولات السياب الثلاث المشهورة، (الأسلحة والأطفال)

(حفر القبور) (الموسم الصمائم) ومنها: (القرصان - ١٩٥٤) لسعدي يوسف. و(لعنة الشيطان) لعبد الرزاق صيد الواحد. ومنها: قصيدة (الكواكب) لجبران خليل جبران، و(الجدلية) و(بنت يفتاح) و(قدموس) و(يارا) لسعيد عقل. و(غلو) لألياس أبو شكة. و(أوراس) لأحمد صيد المعطي حجازي. الخ.



- إلى أنه: "قد تحقق انتقال الإنسان إلى الحضارة الناصجة لأول مرة في التاريخ. وذلك بانتقال وادي الرافدين ووادي النيل من عصور ما قبل التاريخ في أواخر الألف الرابع ق.م. إلى حياة الحضرة والمدنية (١). وهنا واحدة من إرادات الشاعر الصائغ:

"أريد خريفاً

لأنضج

هذا

النشيج،

نشيداً لأوروك

يختصر

الأرض

أبعد ما ييسط الشعراء الخيول

على السهل

والكتيب المرسية" (٢)

الثالثة: قول الشاعر: (نشيد أوروک) أو (هذيانا داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لثمان الصائغ بها) - كما جاء في صفحة الغلاف الداخلي - فإنه يجهلنا إلى قضية من قضايا الكتابة. ومنها القول بأن النص: قصيدة، قصة.. هي من تكتيفها. لا نحن من يكتبها، وقال رولان بارت: "في فن الشعر الحديث تنتج الكلمات نوصاً من الاستمرار الشكلي تقضي عنه تدريجياً، كثافة فكرية وعاطفية لم تكن ممكنة بدونها". (٣) وعن (بول سورويو) قوله: "إن الشعر يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها التفكير ويحل محله حلم البقطة" (٤) ومع الحلم هذا يصبح هنري ميشو: "إن أي واحد يستطيع أن يكتب ما كتبه في مملكتي". وكان لوتريامون يصيح: "إن الشعر يجب أن يكتبه الكل وليس الواحد" (٥) - وهذا لا يكون بالطبع إلا عندما يصاب الكل بضرب من الهذيان!

والحال - وكأنا بالشاعر الصائغ- خاصة بالنسبة لثل هذا الضرب من الشعر- حال الشاعر الصيني لوتشي- كما وصفه إنزيبالد ماكيلش حيث اتخذته وإداً يهدي خطاه إلى عالم الشعر - وخاصة فيما يخص دور التراث (الماضي) في تكوين الشاعر،

قال:

"يجلس الشاعر على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون، ويفذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة".

أما هذا المحور الذي جلس عليه لوتشي- ويصح أن أقول: وجلس عليه الصائغ - ليس هو ذلك المحور المكاني حسب، بل هو محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات. (٦) وهذا ما سنلاحظه في نص الصائغ عدنان. وكان الشاعر عدنان أراد أن يستجمع في هذا النص/ القصيدة/ بين نوعي الذاكرة: التاريخية والشخصية في بؤرة واحدة، الماضي والحاضر فيما ينير كل منهما الآخر- حسب تعبير (ليوت) (٧).

تبدأ القصيدة بنفي القصيدة:

"من قال: إن القصيدة لا تنتهي في جيوب المآول"

ثم تتساق لتمر على (مقص الرقيب) الذي يشطب نصفها.

ثم إلى تلك التي تنتظر عند باب المدير:

"وهي تحلم بالبحر".

لكن:

"لا زيد غير ما خلف العابرون

على شرف الجسد المر

من المدير يركز أيامها

ساعة ساعة

ثم يقذفها

كالقشور، على الرف". (٨-٩)

حتى لنتذكر بتلك المرأة (البني شمعة) التي ابتزها لياتوا بانكيون من عالم الوحش إلى عالم المدينة (الوروك) ليكون صانحاً وصديقاً لجناباش في مفارسته - في غابة الأرز مثلاً - ثم لينتهي إلى الموت.

هو الذي كان لا يعرف الموت- ويضمر الحياة- كما خسرنا:

خسرنا البلاد

خسرنا الأغاني

ورحنا نجوب المنافي البعيدة

نستجدي العابرين

ولي، في الرصافة

تدخل وأهل

ولكنهم ضيعوا

-في الهتافات-

صوت الغني

وعبود....

يرلو لصوب المحقق..

وهو يعلم أقواله الثابتة" (ص ١٠).

طبعاً. لا يمكن أن نسرّد حكايات نص بلغ (٥٤٨ صفحة في الطبعة التي بين يدي) لكنها كلها سرود حول القرية والوحدة والذبول - أو الذل- عند أبواب وتحت فصوص المكاتب.. وتحت مطر: (مطر صيف ما بلال الممشون): (وقليك أظلم من حجر). ومصادفات باردة ومناظف لا تقود إلا إلى الوحدة. وعيون تتطلع إذ تتطلع فلا ترى إلا: بلادا تهشها المفارقات:

"صرخت، بلادي

فقص الرقيب الحروف الأخيرة".

(ص ١٢)

لقد سعى الشاعر- كما يبدو- لأن يعشّد في هذا النص/ ثقافة العالم/ علوم الأولين والآخرين من عصور ما قبل التاريخ إلى اليوم.. لكننا نسعى بقدر المستطاع، ويقدر كبير من الإيجاز إلى إبراز الطواهر الجمالية والدلالية في هذه السمنة الشعرية: سرود، تناصات، تضمينات، مشاهد من الخاصية البصرية للقصيدة، تقنيت الكلمات، وتكرير الحروف، اللغة وتضمينات الأدب الشعبي، أغاني، أمثال، حكم، أساطير... الخ. نأفك عن استمات الماضي، أو إضافة الماضي بالماض. والماض بالماضي: أي تاريخ وتاريخ التاريخ الإنساني: أدبي أم فني. حقيقي أم أسطوري. ظاهري أم باطني (صوتياً).

أولاً: ونبدأ القول - مع القائل: بما أن النظرة إلى معنى الأدب ووظيفته قائمة بشكل أساسي في المجاز والأسطورة. وهناك تفكير مجازي كما هناك تفكير أسطوري.. فإن هذين التكوينين يأخذان حيزاً كبيراً في هذا النص. ويوثقان في الوقت نفسه:

ومثل هذا - تشكيليًا - النص التالي فيما يمكن أن ندعوه: القصيدة التي تاكل نفسها. أو كمن تخلع ثيابها قطعة قطعة؛ (ص ٥١٤).

تلفت، كان الغفوس يتبعني.....

كان يتبعني.....

كان يتبعني.....

كان يتبع.....

كان يتبع.....

كان يتبع.....

كان يـ.....

كان.....

كا.....

.....

هي تخلع اوابها

قطعة

قطعة

خامسة: وهكذا أيضاً في ما يمكن أن نقول: إنه داخل القصيدة الطويلة، هناك - في إطار التشكيلات البنائية المتعددة للنص، هناك قصائد قصار، أي ما يشبه التوقيعات والأبهرام - منها هذه القصائد التي هي أقرب إلى الحكم والوصايا:

(١) لا تقطع

كف أخيك الممدودة

قد تحتاج إليها.

(٢) عاقر كأس الدهر

ولو كان أمر من الصبر..

فمن يشرب كأسك

فيرك.

(٣) لا تقش سرك

للمخبر

حتى بعد تقاعده.

.... الخ (ص ٥٠١ - ٥٠٢)

كما أنه: بين المسرد التاريخي للصراعات المتعددة في التاريخ العربي.. نجد قصائد غنائية صافية تكاد تستقل بنفسها عن الجو الدرامي القائم في كثير من المشاهد التي يحفل بها النص، ولا سيما ما يتعلق بالحرب والغربة والوحدة والصراعات السياسية

والطائفية والمقاتلدية والقبلية في التاريخ العربي. وبالرغم من هذه وما يتصل بتاريخ العراق القديم - وهو ما يشكل العمق التاريخي - أو الذاكرة التاريخية - للنص باعتباره (نشيد أوروكل). ومن هذه النصوص الجميلة - نأخذ مثلاً:

(١) "رايتك فوق الضفاف

تقلبن شعرك بعضي به النهر

متخذاً شكل مجراه...

يغمر هذي السهول - الليلي

ويغمري

فأعطى كل حواسي حتى أراك".

ايتك... راحلة في غروب شموسي

كتبت: أحبك

فوق متون المسلات،

في سبغ التخييل،

في حان شيراز،

في فخم الحجاز

في زرقاء البصر

في عريات المساجين،

في صفحات الطواسين،

في برج بابل،

تحت شمس بخاري...

هفتت بشعري العذاري". (ص ٥٠٨ - ٥١٠)

إن المصور هنا لا تكتفي بأن تكون ممتعة في ذاتها فقط، بل هي ما ينفي التخييل الشعري، بما يجعل منها مركباً في الإدراك الحسي، لا بوصفها مستقلة من الذاكرة حسب، بل وبما تتقلع من دلالات كاشفة حين توضع مع بعضها في دلالة المكان والزمان.

سائماً: ذهب رولان بارت إلى أن: الشعر الحديث يتعارض مع الفن الكلاسيكي يفرق يستأثر ببنية اللغة كلها. فلا يوجد بين هذين الشعرين سوى نقطة واحدة مشتركة، هي القصد الاجتماعي (١٠)

والحاصل: أن الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات، كما قال الشاعر مالارميه - والكلمات حسب ماكليش - هي الشعر توحى بأنها تعني

شيئاً أكثر من مجرد معناها المعاني. إنها أشبه بما يوحى به وجه مالوف لدينا عندما يلتفت نحونا ولتنتي الأعين بشكل غير متوقع. (١١)

وهي نص الصانع هذا، كما أراد الشاعر أن يجعل منه معجماً يجمع لغات إنسان ما قبل التاريخ إلى لغة تدريب الجنود والرياضيين على المشي، إلى مجمع الأساطير وعلوم التراث والتراث الشعبي: أمثال وأغاني وتماثيل شائعة إلى لغة الشعراء القدماء والمتصوفة ومصطلحات الفرق الدينية والمنهية ومصطلحات الجنس عند العرب. الخ

وإذا تركنا جانباً ما استفاده من لغة الشعراء والمتصوفة وغيرهم من المتكلمين والأدباء والكتاب.. فإن ما أوردته من مصادر التراث الشعبي يستحق الإشارة - ولو بإيجاز. ومن ذلك مثلاً أغنية الطيرة صديقة الملاية: (يا صياد السمك صد لي بنيه..) وترديده للأطفال في ليلة منتصف شهر رمضان: (ما جفته ياماً جيتاً.. حلبي الكيس وأظننه). ومن الشخصيات الشعبية المشهورة (شعلان أبو الجون) أحد أبطال ثورة العشرين في القرن الماضي في العراق. ومن التماثيل القديمة عنوان شريعة حمورابي: (حيلو أمو صيرم) أي: حين أتو العظيم. إلى فرق الطوائف التي تدعو وراءه - ولا حصر لها: مثل: الأباضية، الأزارقة، المرجئة، محكمة، جبائية. الخ. ناهيك عن مسرد العشرات من الألفاظ الأجنبية فيما يدعوه بـ (الليندات): (قصص يتداخل فيها الواقعي والتاريخي والأسطوري): مثل: كوش، ميرونغ، غو، غري، غوكو، الخ. (ص ٤٠).

ولأن أي نص طويل كهذا يتطلب أن يفتي بما يساعده على الاستداد مع الاحتفاظ بالجدية والمتعة والطرافة، وتأسيساً على (هو السدي رأي) - (جلجامش) راح الشاعر يفتي نمسه بما رأي:

"رايت الديناصور على مائدة الطبع العصري

يستمتع آلاف المصور البراقة عن أمجاد تقفده أشار القصص يعضغ

ساندويشاً من لحم بشري.."

• رأيت القمر الناصع يحمله الحوت
بفكيه.

• رأيت طفولتنا ترسم دخلاً أعلى من
سور حديقتهن.

• رأيت لنفسي: في منتصف الشارع،
أفتح سروالي وأطل غيابة: افكاري لي
والكلمات لكم.

.....

.....

..... الخ ص (٤٣٢-٤٤٩)

سابعاً: وربما يمكن أن نقول:

(١) إن النص ينطب عليه أسلوب
المسرد في مستويات ممتدة. هناك
مسرد يتواصل دون فواصل. وكان
الشاعر قصد أن يترك المسرد أو اللغة
تفيض من ثقاء نفسها مثقلة بالأفكار
والأحداث والصور، منتقلة من فكرة أو
حدث أو صورة إلى أخرى. ومثل هذا
- هذا المقطع: يبدأ المسرد من:

"على سور معبد دنماخ

يتفخ ساحر مردوخ ويشتبه

فيشق الفضاء

باسمي واسمك

ملتصقين

- على لوحة الأفق-

قوساً من الأزورد

فتغضب جولو ولأمر حراسها

الترامين

أن يسكنوا عنق الريح

يضلمك منها تأثير سياس: لا حب

يدفن

تدفنه في العراق إلى النصف،

تأركه عضوه

للكلاب الجعيفة". (١٢)

ثم يتواصل لتكتم الصورة والفكرة
عند (يقترض ملحمة جلجامش):

"كأن بعض اللصوص أزالوا الحروف
عن السور

كي يستدلوا على الكنز

لم يجدوا غير هار عجوز

طوى ذيله باتجاه الخزانة

يقترض ملحمة جلجامش". (ص ٣٤)

ثم يلي هذا المسرد، مسرد آخر،
ويتواصل المسرد في انتقالات -

أحياناً - كأن لا صلة لللاحق بالسابق،
(٧) وهذا يعني أيضاً، أننا يمكن أن

نقول: إن النص يسير بطريقة زمن
المسرد الارتجاعي. بمعنى (المؤرخ
الذي يدخل التاريخ من ثقب إبرته) أو

قصيدته. أي أن النص هو بمثابة سيرة
حياة وسيرة كتابة وسيرة قراءة. وهذا

واضح من وجود المؤلف في النص:
حياة لا مفر منها. أو حياة خرجت من

الحرب (الموت) سهواً أما سيرة الكتابة
والقراءة فواضعة هي الأخرى، اعتباراً

من: (إنتظرنني تحت نصب الحرية
- بغداد ١٩٨٤) حتى هذا النص.

وواضحة من النص من النص تناس
معها أو دخلت بصيغة (تضمينات) أو

الاشادات والصلح

(١) ملحمة جلجامش - ط بالز - منشورات وزارة الثقافة - بغداد - ١٩٨٠ / ص ٩

(٢) تشيد لوروك - ص ٤٩

(٣) لكتبة في درجة الصفر - تد نعيم الحمصي - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٠ / ص ٤٩

(٤) من مجلة (الأناب الأجنبية) ع ٢٤ - ١٩٨٠ - دمشق - عدد خاص بالشعر - تد: إبراهيم
الكيلاني.

(٥) من مجلة (شعر) - العدد الأخير - ١٩٦٤ / ص ٧٠

(٦) شعر والتجربة: أرفيلد ماكاي / تد سلمى الحضر الجبوسي - دار البانط العربية - بيروت
١٩٦٣ / ص ١٥

(٧) شعراء العزلة الحديثة - روزنفل - تد: جميل الحسيني - المكتبة الأهلية - بيروت - ١٩٦٣ /
ص ٣٣.

(٨) عن: نظرية الأدب: أرفستين وايزن وديني ويليك - تد: محي الدين صبي - المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب - دمشق ١٩٧٢ / ص ٢٤٩.

(٩) ينظر مقالاً: كمنجز شاعر للمصنفات والقصيدة (المصرية) مجلة (الكتاب) - ع ٢١٧ / ٢٠٠٦ / ص ٨.

(١٠) لكتبة في درجة الصفر - مصدر سابق / ص ٣٤.

(١١) لشعر والتجربة - مصدر سابق / ص ٢١.

(١٢) ص ٣٣: نماغ (نترساج) (إلهة الحبيب السومرية) (مردوخ) كبير الآلهة البابلية. (جونو): ملكة
السماء وزوجة جوبيتر (إله الرومان (نيريسس): غرول من رجل إلى امرأة. بعد أن ضرب لبياتين
ينشقان.

(١٣) لكتبي: ص ٥٣٧ / ٤٥٨ - ٤٥٩

× تشيد لوروك - قصيدة طويلة - صفان المصالح - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
- ٢٠٠٦ / ص ٢٥

كتاب من العراق

كتاب من العراق



تلك امرأة نادرة العود، ليس من السهل على رجل شلي أن يفترق بين طفولتها وصباها وكبولتها، فهي طفلة في رشاقة اندهاشها وعفويتها وسلاخها ضحكها، وهي صبية بنكية أنوثتها اللاذعة، وبشاش مفرداتها الجسدية البليغة، وبهافة فنتتها التي تغلغل ربابنة البحار، وهي كهلة بعنان منطقها الناعم مثل دبر الحكمة خضبية بمواردها الرومانسية، لكنها امرأة لكل مراحل الحنين وسافات الأمومة. طرازها المعماري فريد بتشكيله الهندسي، فأقواسها مأكرة، وشرفاتها فائقة بالأليانير والبهارات. رأيته أول مرة فقلت تلك سحابة خالصة بماء اللوعة، رأيته ثانية فقلت تلك سحابة تبعت عن بهر، رأيته ثالثة فقلت هي امرأة منسوجة من ضوء ذكي ونبيل قديم، وندى منطابر من زهرة السنعيل، وفنقة سالت منترحة من ثمر الشروق.

مدينتها رفيق فرائشات هزجت للثو من شرائقها، بسمتها برعم لوز يفتح باستحياء، عيناهما منقرتان بزرقة الغرور، ومزرقتان ببيخضور النعناع البرقي، أنظر فيهما فاسترجع طفولتي وألم شتاتي. امرأة مانوسة ساهية كزينة فجلى تبعت عن نحل لالي... فيما أنفاسها عوم بالفيضانات والبراكين وأهزان الطيور المهاجرة.

امرأة سهلة كالفرن وصعبة كخيز الغفراء، عنيضا أن تكون أمًا لطفل مشرد يُستونه قلبي، لكني لا أليق بمملكة عذوبتها، ولذا أكتنيتها على جبل الحلم النائي، ورضيت بمفارة صغيرة في الفصح. تلك امرأة تحمت في المائة عام مرة، فتنتير لأجلها سوانق النجوم، وبني العصفير أعشاشها على أكتاف العشاق..... وتتصلب شرايين القضايد ويصاب النثر بالذبيحة الصدرية.

كل تردني منها دفائس معدودة من حوار مصادفاتي عابري فاشتعلت الفراق في هسيم رومي، وما أكثر الرشم بي!!! ودعيتها، وتركك ظلي معها نيابة عني... بقيت أن ظلي أصيب بالجنون ودخل مستشفى الشعراء!!

تلك امرأة تمر بالزمان فيتوقف حتى تمر، وتعب في المكان فينهني وينوب اهتراماً لطيفها الكبير..... امرأة طيبة كموسم فطاف الزيتون، ذكية كإبرة الخياطة، مُدَلَّاة من سماء الطمانينة كمفتود عنب. امرأة تكابر جمالها الجنون بنفسه.... وفنق عند باب السين في اسمها فضاغت ملامي في فرائط معانيها وتوقف قلبي عن التفكير بسؤال الوطن وعدت إلى منزل قصيدي فوجدته مهدوماً. فجلست على الركام مثل شجرة الألم، ورمحت أصوت على مهلي كسنبلة التسيان.... وهين صحت من الموت اعتصمت بهزتها للأجرب الموت مرة أخرى....

الذين تحسّهم (هند) قريين منها، قبل أن يبدأوا بتحويل بعض أهلها، وكما هي حال جل الشعب الفلسطيني إلى لاجئين. الرواية بتعبير آخر تتحرك في ظل الأحداث المأساوية التي صارت عمر الفلسطينيين وحياتهم: الحروب، والتسلل اليهودي، والاعتداءات الصهيونية على الفلسطينيين في المدن والبلدات المتاخمة للمناطق المحتلة، واتفاق إسرائيل، فاحداث ١٩٥٦، والمقاومة الفدائية الفلسطينية وصولاً إلى أحداث ١٩٦٧، وكل ذلك يأتيها، ومرة أخرى من خلال وعي (هند) بما يشبه التكريرات، وقد تصاغ أحياناً، انطلاقاً من هذا، بشكل سيرة روائية لبطلتها (هند)، أو لكتبتها ليلى الأطرش.

وإذا تمتد مواطن الفلسطينيين إلى أقطار عربية أخرى تمتد أحداث الرواية وعالمها إلى بيروت حين تنتقل (هند) لتدريس، وتقع حرب حزيران ١٩٦٧، فتجد نفسها لاجئة، ثم إلى عسّان التي تذهب إليها في رحلة بحثها عن سبل العودة، وهناك تجد طريق العودة على يد المناضل (مروان)، وفي طريق العودة المحفوف بالمخاطر يكون الحب الذي يربطها به، ويكون تعريضها الحقيقي على النضال. وعندما تكون فكرة الزواج يبرز الحاجز الديني. وحين تتخبط في المقاومة يلقى القبض عليها ونسجون، ولا يُفرج عليها إلا في عملية تبادل أسرى وبشرط إيمانها عن الوطن إلى الضفة الشرقية حيث تقتنن بمروان. وكان الرواية أراد أن تقول ما كان من طريق العودة غير طريق المقاومة والمقاومين الفلسطينيين، خصوصاً والحب بين (هند) و(مروان) يبرز كهاد لها هي ذلك. وكل ذلك، كما هو واضح يكاد يختصر رحلة الدموع والمعاناة والبحث والنضال الذي ندر من لم يسلكه من الفلسطينيين، هي تبعاً لذلك طريق فلسطين.

(٢)

تقدم الرواية ضمن ما تقدمه جانباً يهمن التوقف عنده، ولا نجد، فيما نعلم،

أشباح مربية في رواية «وتشرق غرباً» ليلي الأطرش

ترجم عبد الله لاطش

«وتشرق غرباً» هي أولى روايات ليلى الأطرش، إذ صدرت في العام ١٩٨٨، وبالرغم من إصدار الكاتبة منذ ذلك الحين عدة

روايات ومجاميع قصصية، فإن هذه الرواية الأولى ما زالت تمتلك صندنا خصوصية وطعماً خاصين تجعلنا برأينا مثيلة للكاتبة أكثر من أي عمل آخر تأتي الرواية مربية بضمير الفاعل، ولكن من نوع ما يسمى هو المتكلم، وكأنها تريد أن تفضح عن هذا الارتباط بالكتابة،

إذ ينطلق القصص فيها من وعي بطلتها، الصغيرة بداية (هند)، التي تحكي لنا أحداثها وهي تقع في بلدة (بيت أمّان) الفلسطينية، ومن خلال عائلة البطلة (عائلة شكري النجار) المسيحية، التي تتكون من: أم شكري (الجدّة)، وشكري (الأب)، ومريم (الأم)، والأبناء: عماد، وحسان، ويسام، وعطا، الله، إضافة إلى (هند)، وهم إضافة إلى مروان، المناضل الذي سترتبط به البطلة فيما بعد، يشكلون شخصيات الرواية ومجتمعها، إن صح التعبير. وهي ترجعنا إلى فترة ما بعد اتفاق إسرائيل وأجواء الخوف من اليهود



دارساً أو ناهداً استوقفه. ذلك هو تقديمها الغرب والشخصية الغربية، وتحديدًا أمريكا والشخصية الأمريكية. وقبل التوقف عند هذا ومحاولة قرأته وقرامه ما وراء سطوره، نلقي نظرة سريعة من توقف الرواية العربية عند هذه الثيمة، لنرى بعد ذلك أين ليلي الأطرش في روايتها هذه منها.

المعروف أن أهم السبل التي عرف بها العرب الغرب بما فيهم الروائيون، هي، أولاً، الاحتلال والتهيمات على اختلاف أشكالها التي فرضت على العرب أن يجسّدوا الغربي يعيش بين ظهرانيهم. السبيل الثاني يتعلّق بالألواح أحياناً ومستقل بذاته أحياناً أخرى، وهو العلاقات المختلفة بين العرب والغرب من تجارية ودبلوماسية وغيرها. أما السبيل الثالث، والذي صانته المسيحية السابقين في كثير من الأحيان، فهو البعثات الدرسية والعلمية التي حُزرت بعض من خبروا من خلالها المعش في الغرب على الكتابة عنه وعن التجربة روايتها. السبيل الرابع هو هجرة العرب إلى الغرب. أما السبيل الخامس فهو السياحة والسفر المتبادل. عند ذلك كله كان طبعها أن يؤدي سبيل سادس، وهو الإعلام إلى جانب القراءة والثقافة والأصطلاح، دوره الفاصل في تعزيز الاتصال، وخاصة في العقود الأخيرة.

وإذا كانت هذه هي السبل المهمة التي تحقّق عبرها اتصال الشرق أو العرب بالغرب، ومن خلالها كانت تجارب الكتاب مع الغرب والغربيين، فقد كان لعوامل عديدة تأثيرها في تناولهم لموضوعة اللقاء بين الشرق والغرب ولرسم صور الشخصيات الغربية بالأشكال التي رُسمت بها بعزل عن مدى مطابقتها للواقع. أهم هذه العوامل، بالإضافة إلى ما لميت سبل الاتصال نفسها من تأثيرات في رسم هذه الصورة، هي: أولاً، الاستعمار والوجود الأجنبي بأشكاله كافة، وثانياً، الصراع العربي الإسرائيلي الذي كان له تأثيره الكبير في نظرة الكتاب العرب وفي تبيينهم المواقف الفكرية المسبقة إلى الغرب والغربيين عموماً، والأمريكان، وإلى حد ما الإنكليز خصوصاً، الذين كانوا يدعمون إسرائيل دائماً. وثالثاً، الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والمقاتلية، وتعلّق بذلك

القومية والنيوية، التي كان لها تأثيرها في نظرة الكتاب الموجهة غالباً إلى الغرب والغربيين، كما تمثّل ذلك في النظرة إلى المرأة والجنس والعلاقات ما بين الجنسين، وإلى القيم المختلفة للملأين المتباينين. ورابعاً، وسائل الاتصال والثقافة والإعلام، ممثلة بالمشور المكتوب والمسموع والمصور أو المرئي، وخامساً، المباشرة والاختلاط والعلاقات التي يقيمها الكاتب العربي مع غربيين، وهو الأمر الذي كان غالباً وراء الجانب الموضوعي- غير المسبق أو الانفعالي أو التصبي- في تعامل بعض الكتاب مع الغرب والشخصية الغربية. ويبدو لنا أن ليلي الأطرش ممن كان لجل هذه السبل أدوار في تعرفها على الغرب والغربيين.

ووضّحاً لتلك السبل والمواضع والمؤثرات، كان من الطبيعي أن يأتي الغرب والغربيون في الرواية العربية لا في صورة واحدة، بل في صور وأصناف متعددة. والشأن على أن نساخ هذه الرواية التي فعلت ذلك، تكشف عن أن أهم تلك الصور هي: الغربي- أو الأمريكي تحديداً- الفتيق، والإنسان، والمرأة ذات الخصوصية، الشخصية المريبة. والأخيرة بشكل خاص تظهر في رواية "تشرق غريباً"، وعندها يكون توقفنا هنا.

يمثّل هذا النمط في شخصية سائحة منظوراً إليها من بطة الرواية، الفلسطينية (هند) التي استوقفتها السائحة ذاته عارضاً بدلالة ما سيكون أولاً، وطبيعة المشهد الذي تدخل به هذه الشخصية إلى الرواية وإلى ذهن البطة ثانياً، لتكون- نعتي شخصية السائحة الأجنبية- مريبة فعلاً:

تجمهر السائقون، وأبطأ بعض السرعين، ونزل متطفلين من باصاتهم حين علا اللغط حول امرأة أجنبية لا بد أنها سائحة، في منظرها العام ما يستوقف... فالسياح عادة يسيرون في جماعات وهي وحيدة بلا دليل، جاءت إلى القدس... وفي حيرتها وسط المتطفلين بت كلمة مذمورة يشكو خوفها فتحدث إليها وتتابعها... شقراء متوسطة الجمال والقامة، تتدلى من

عقها كاميرا مقلقة، وفي يدها ورقة صغيرة تقر ما فيها وتعيد، ويديرها ارتقاع اللغط حولها فيزداد توترها وعصبيتها- الرواية، ص ١٢٣.

وعندما تتلوع (هند) أساعلتها بمحاولة معرفة ما تريد، تكشف أنها أمريكية تسال عن كنيسة معينة تثير استغراب (هند). وهنا تصف الروائية من خلال بطلتها هذه الكنيسة بقصدية تبرير استغرابها من جهة، ولهيبة لها ولنا لارتباب بهذه السائحة من جهة ثالثة:

"لماذا تسال سائحة أمريكية وحيدة عن كنيسة صغيرة لا يدخلها من البلدة أحد، ولا تفتح أبوابها إلا نادراً... وليس فيها إلا راهب واحد وتاطور يعيش قرب البوابة الحديدية التي لا تفتح إلا أيام الهلال مرة واحدة، وليس حولها إلا بيوت متناثرة ومتباعدة..."

وجدت نفسها تعرض على السائحة أن تصحبها إلى كنيسة المهدي في بيت لحم أو حقل الرعاة في بيت ساحور، فهما الأشهر، ويتدق عليهما السياح، ولكن السائحة أخبرت من حقيبتها خارطة رُسم عليها مكان تلك الكنيسة واضعاً، وأصررت أن هذا ما تريده فقط... وعندها لحمت الجسرة في عيني هند حدثتها عن أم مريضة قبيدة الفراش، وأنها فارت من تلك الكنيسة النائية فأرادت أن تزورها، ولكنها لم تستطع، فجاتها الابنة لتصورها وتحمل إليها صورها وقليلاً من ترابها- الرواية، ص ١٢٤.

ولم يكن غريباً بعد هذه المقابلة ما بين السائحة الأمريكية وبرغيها الغربية، ولكن المبررة تسيماً، والفتاة الفلسطينية الطيبة والندفة، أن تتعاطف (هند) بحماس مع السائحة وتبدي استعدادها لمساعدتها في تحقيق أميتها وأمنية أهمها المريضة مصيصة الطبع ادغامها، كما نحن كذلك، وعند الكنيسة تعزّز الكتابة الارتباب فيها من السائحة في وصفها لها ومتابعتها للمحدث، بدما بإهمال الكنيسة التي قالت في سبيل أن تأتي إليها وتوجهها بدلاً من ذلك نحو تصوير جهات أخرى مما دفع (هند) إلى أن تدم أيديها إليها تحولوها نحو الكنيسة:

"انزلت الكاميرا وفي عينيها تلك، انتظرة التي لازمت هذا مدة طويلة



وحيرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف.. وأطل ذلك الاحساس الغريب في نظرة السائحة ووجهها... كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً- الرواية، ص ١٣٠.

نحن، في الحقيقة، نستطيع أن نقرأ، وراء هذا تحليلاً ومحاولاً من الكاتبة من خلال البطلية تبرير التصرف الغريب الذي تراه (هند) في تصرف السائحة، الاستغراب والارتباك الذي تريده أن يصلنا أو، على الأقل، أن نعرف أنه موجود في دواخل البطلية. ولكي لا تقدم لنا الكاتبة تفسيراً أو تقول بغبارة هذه الشخصية وبأنها تدعو إلى الارتباك، لأن قولها هذا أو تفسيرها سيسطع الدلالة المميتة، فإنها تثيرنا نحن ونؤكد الارتباك بشخصية السائحة الأمريكية، قبل أن نتركها أو نتركها البطلية ويتجاوزها مسار الرواية حديثاً، وذلك بضمرة فنية جميلة.

بل أكثر من ذلك أن تتعاطف أم (هند) معها فتلجج على ابنيتها لتطلب وإلحاح أيضاً من السائحة أن تترك عنوانها- فكان عنوان شركة نطق كبرى في نيويورك قالت إنها تعمل سكرتيرة فيها- وأن تكتب إليهم بعد عودتها إلى أمريكا عما يحدث عندما ستري أم الأمريكية صورة الكاتبة وتشم ثيابها. لكن الساعات التالية تزيد من غرابة هذه الشخصية ليسل ارتباك لا هوية واضحة له إلى البطلية وإلهاها، حين تسلك في زيارة الكاتبة السلوك الطبيعي للسائح، ولا تهتم- وكأنها نسيت ما قالت- حتى بتصوير الكاتبة نفسها، بل بأشياء أخرى من حولها أو على يد منها. وحتى تعاملها مع (هند) يفقد ما يجب أن يكون عليه لدى إنسان في موقعها وتجاه شخص يقدم له المساعدة مجاناً. حين بادرت (هند) إلى طرق البوابة القديمة للكاتبة بحجر:

.. صاحت الأمريكية بجفاء وأمر: اهبطي.
"عجبت هند، فما تريده السائحة داخل البوابة فلماذا تأمرها بالتوقف؟ سترتها اللهجة الحازمة فوققت صامتة. ففتحت السائحة غطاء الكاميرا... وابتعدت عن هند، ثم أدارت ظهرها للباب الحديدى، وقامت بغطولها مسافة ثم وقفت.. صارت الكاتبة

الصغيرة وأشجارها وراها تماماً.. وصورت الشرق الجنوبي البعيد. تحسرت هند من دهشتها فاندفعت إليها. حولت عسة الكاميرا عن الشرق وأدارت السائحة إلى الكاتبة:

"- على الأقل صورها من الخارج".
"انزلت الكاميرا وهي عينيها تلك النظرة التي لازمت هنداً مدة طويلة وحيرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف، وأطل ذلك الإحساس الغريب في نظرة تلك السائحة ووجهها، فأحست هند بخوف من تغير ملامحها فصمتت. صورت المكان عند الأفق بمزيد من اللقطات ثم أغلقت كاميرتها وهند تقف عاجزة من تفسير ما يحدث. كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً- الرواية، ص ١٣٠.

وإذا انتهت سويميات مرافقتها للسائحة، بقيت (هند) بعد ذلك مستقرية وأحياناً مستزيرة مما رأت من تلك الأمريكية الغريبة الأطوار. وحتى حين كانت تحاول تحليل ما رأت للفتع نفسها بذلك ويأنه ليس غريباً، يبقى فيها ما يريبها:

"ولكن اليس بعض السياح مجانين؟.. هكذا يعتقد الناس.. والأمريكيون لا يفكرون كثيراً.. يبيعهم الناس ماء الشتاء المطر مذهبين أنه من نهر الأردن فيشترونه ويضعونه في أنفسهم، ويبيعونهم ثراباً، كما كتب لهم عماد أخوها الذي يعيش في أمريكا يوماً، في قوارير من رمال أمريكا ويدعون أنه من جبال القدس فيسفلطونها في منازلهم للتبرك بها.. فلماذا تستقرب أن تفعل هذه السائحة أي شيء؟"- الرواية، ص ١٣٧.

"انتظرت أن تصل منها بطاقة كما يفعل المتحضرين- كلمات تؤكد ما روتها عن أمها، فضاء انتظار الأيام. وهي لا تستطيع نسيان أو تصوير تلك النظرة"- الرواية، ص ١٣٧.

ويفس الروح الطيبة، ولكي لا تسيم الظن بما أبدته السائحة كتبت إليها على العنوان الذي تركته لها. لتكون النتيجة المؤكدة والمؤكدة للارتباك:

"عادت الرسالة بعد أسابيع من الانتظار، وقد كتب على طرف مطروفا بخط أحمر كبير: العنوان غير موجود"- الرواية، ص ١٣٨.

الآن ماذا يعني هذا؟ من الواضح أن الكاتبة تلعب أو تعلن عن ذلك الدور الذي مارسه غريبون، وخاصة من اليهود، في نكبة العرب وفي خلق إسرائيل فقطع، بل في إدامة وجودها الضال، وهم يتحركون بأشكال يملنون عنها بصراحة أحياناً، وبشكل أشباح تؤدي ذلك الدور في غفلة من العرب، الظاهرة لا تتأني مما فعلته فحسب، بل مما لا تزال تفعله خصوصاً.

ولا تقتصر صورة الغرب، وتحديداً أمريكا، على هذا، بل هي تتمثل أيضاً في صور أخرى غير مباشرة، وتحديداً من خلال حجرة الفلسطينيين إلى أمريكا التي تغطيها في الرواية رحلة (عماد)- أخو هند- إليها للدراسة حيث أن له أقرباء هناك، وما يتبع ذلك من إرساله الرسائل إلى أهله، ومنهم (حسام) ويحيى لهم فيها عن أمريكا، ليتيم (حسام) هذا بعد ذلك، ومع حضور أمريكا المحدود من خلال هذا، لا يتحقق حضور الأمريكيين حقيقة، وحتى (كاتي) التي يتزوجها عماد لا تعرف عنها شيء غير الاسم وأنها أمريكية. ومع هذا فإنها تعني شيئاً بلا شك، فستستجيب للكاتب موقف حين تنص الرقص الذي تعبر عنه بشكل أو بآخر لأمريكا والهجرة إليها والزواج من أمريكية، كما نرى أنه يتضح في تأثيره في العائلة وخاصة (هند). والواقع إن قرار زواج عماد من (كاتي) والبقاء في أمريكا يشكل لطمة لأهله، خاصة للأُم والأخت، بسبب ما يعنيه ذلك لهم- ص ١٢٥- ولنا أن نفهم من هنا قول إبراهيم خليل: "يعمل البريد إلى هند أتباءً غير سارة، فأخوها عماد يتزوج من أمريكية (كاتي) ويقرر البقاء في أمريكا". فواضح لا للروائيين فحسب، بل للعرب العاديين أيضاً أن الارتباط بالغرب، أي كأنك طبيعتهم، يعني غالباً أكثر من مجرد الارتباط.. فقد يعني استلاباً، ومصادرة لذاتك، وتسليمه وقد يعني بيعاً للوطن، وهو ما نصحه هاجساً وراء الحادثة وتطورها وبطلتها وبالطبع مبدتها.

أعمالَ حماسةً ومهنية، وقوية ومرهفة، يمسك فيها فرنسوا شينغ صدى اللقاء المُلح الذي يَتي في أن يتحقق ما بين الصين والغرب. سوف تجد الصين في هذا اللقاء الانفتاح الضروري لنشر أحداثها المادية والاجتماعية والروحية على السواء. أما الغرب فسوف يجد في هذا اللقاء نظرةً جديدة لا غنى له عنها ليوسّع بها فكره وحساسيته.

حول روايته الجديدة كان لنا معه هذا اللقاء.

بعد أكثر من عشرين عاماً من التعليم في معهد الحضارات واللغات الشرقية أية نظرة تحملها اليوم عن هذه السنوات؟

- لم أكن رجلَ معرفة، مُؤدِّاً بثقافة موسوعية، يُلقي محاضراته في هبة ووقار على طلبة فَتَرَت أفيافهم من فرط الإعجاب. لا، إطلاقاً التعليم في حياتي كان تعلمًا طويلاً، وبحثًا متواصلًا. وإن كنت اليوم قد تقدمتُ في فهم أفضل وأعَمق لذاتي، وفي فهم الآخرين أيضًا فذاك لأنّ تاملاً عميقاً، مقروناً بالرغبة في التحصيل والتعليم، ما فتئ يدفعني نحو مزيد من التأمّل ومن الفهم، كان يسعني، من سنة إلى سنة، أن أعود دون كلل أو ملل إلى الموضوع نفسه، أعرضه بشكل مختلف، وأقْبِلُه من كل جوانبه، وأراه في كل مرة بشكل أفضل، ويقدر أكبر وأعَمق من الموضوع والحساسية. كان التعليم تحريًا وتقدّمًا متواصلًا. التعليم عملية لا متناهية. ولا شك أن عملية التلقين والتوصيل تتطوّر دائمًا على التجديد، وعلى تجاوز الذات... أبعد من الذات.

لا شك أنه لم يكن من السهل على رجل شرقي

جوار مع فرنسوا شينغ

نقل الإرث الروحي

إميرت السوار: بيروت سرك

ترجمة وإعداد: مدّح تهرّ

فرنسوا شينغ رجل أنسي، وفيلسوف بالمعنى الكامل للفظ، وعابزنا بين صفتين، صفة الشرق وصفة الغرب. عندما وصل إلى فرنسا العام ١٩٤٨ وعمره عشرين عاماً عرف العوز والوحدة واليأس.

في روايته الجديدة "ماشور تياني" Le dit de Tianyi (المصدر عن دار ألبين ميشيل) والعائزة على جائزة "فيمينا" Femina يعطينا فرنسوا شينغ، الكاتب والشاعر وصاحب المقالات في الفن والشعر يتقدّم لنا في آن معرفة وشهادة شخصية، نسج خيوطها على خلفية من التاريخ. إنها أيضًا قصة بحث روحي خالص تُسائل في وِج وشغف سر الأقدار الخفي.



يفضل الفن يتفاعل الرسام والخطاط والشاعر جسداً وروحاً، لكي يحقق رغبته في الالتحاق بما لا مجال لوصفه، وبالفني اللامنتور.

«ما الذي يمكن الشرق والغرب أن ينقله كل منهما للآخر

-البلدان الغربية تعيش أزمة حادة لكن ليس بالحدة نفسها التي يعيشها بلد مثل الصين، ما أكثر الذين ينظرون عن خطأ أن الصين بلد منفلت، منطوق على نفسه، هذا البلد الذي عاش منعزلاً بحكم وضعه الجغرافي هو الذي ظل يُطلق عليه لزمان طويل اسم "البلد الوسط"، لكن في زمن اليونان القديم عرفت الصين عصرها ذهبياً سُمّي في تلك الأثناء بعصر "المائة مدرسة" التي كانت أشهرها المدرسة الكونفوشيوسية والمدرسة الطاوية. كانت فترة فكرية خصبة اكتشفت الصين خلالها البوذية التي تذيّنت بها كثيراً قبل أن تشرها بدورها في الشرق الأقصى برمتها. والكيفية نفسها هناك اليوم إمكانية هائلة للتلاقح والاختصاص، والتواصل ما بين الثقافتين الصينية والغربية، على الصين أن تلتقي حتماً بالثقافة الغربية حتى يحدث التحول العميق.

«نحن نستمع إليك نحن وكأن الغرب سعيد بفتح الروح الصينية. ترى ما الذي يمكن أن يتبادل هاتان الثقافتان؟

-إنني هائلاً لذي من الصين حيث أقيمت سلسلة من المحاضرات على طلبة في بكين، هناك التقيت بشبيهة متعطشة، ومنفتحة، وعلى دراية كاملة بما يحدث في الغرب، في الصين نجد في الوقت الحالي أحسن الأشخاص في هيدغر، وميشيل فوكو، ورولان بارت، لم أجد كثيراً حتى أحسن الذين يسمعون إليّ قد استوعبوا بحق ما كنت أتمنى أن أنقله إليهم، فالصين اليوم تستولي على القيم المادية التي



مثلك أن نعلم شيئاً للغربيين الذين غابوا ما يستوعبون العالم والحياة بكيفية دماغية بحثة، فيما انتم الشرقيين كثيراً ما تلجأون إلى الحساسية في الاستيعاب.

- الإنسان الشرقي يلجأ على الخصوص إلى الجانب المادي للأشياء، فيمحاولة ربط المجرد بالملموس، والمقلاني بالحدس الصرف استطعت في النهاية أن أحصل على تناغم خصب حتى وإن كان هذا التناغم غير ثابت في كل الأحوال، ناهيك عن أن وضيمتي كمتهاجر في فرنسا قد أتاح لي أن أستخلص ثروات كثيرة من الشرق ومن الغرب سواء بسواء.

في الشرق كان الصمت دوماً يحتل مكاناً مميزاً في التقليد الروحي.

- من المؤكد أن التقليد الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق، المعلم يتولى كلمة، أو جملة، لا لكي يوحى بعلم وما يحتويه هذا العلم، لكن لكي يلقّن طريقة في الرؤية أو في الفكر. ففي الصين مثلاً نجد أن الفيلسوف أو الفن غالباً ما يوضحان هذا الجانب من التقليد، مثلاً، يستشعر أحد الشعراء أن رجلاً شاباً على وشك الوصول فيظل جالساً ساعات طويلة على هارطة الطريق في انتظاره، فإن مر الشاب بهذا الشيخ ولم ينشأ لوجود هذا المعلم فقد فاته الحظ، وإن هو توقف عند هذا الشيخ كان ذلك دليلاً على أنه جديرٌ وخلقٍ بتعليم هذا الشيخ وحكمته، عندها فقط ينطق المعلم ببعض الجمل ثم يطلب من الشاب أن يواصل طريقه، ثم يفتحي، ومنذ هذه اللحظة يدرك هذا المعلم أن الشاب الذي تحدث إليه بمعلم رسالته بعيداً وقد يفهم هذا الشيخ ويتوارى وهو على يقين بأن فكره سوف تجد من يصونها ويجدداه، طريق التجرد طريق قاس وأليم، فهو يطوي على الحرمان والتجرد من المتع الفورية السهلة، وهكذا

من المؤكد أن التقليد الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق

ينقل مشعل الروحية الصينية؛ يفرض العلم نفسه على تلميذه فرضاً يفرض عليه كل شيء ثم يتوارى لكي يصبح التلميذ هو المعلم نفسه.

في الصين هناك شكل من الروحية التي تجري خارج الحركات الطقوسية، فهي تميرّ بتجسد في الفن، وفي الشعر وفي فن الخط... فمن طريق الفن يتحد الانسان مع جوهر الكون ويكتمل (أي يحقق ذاته الكاملة)، عمله الفني هو تحويل (إسقاط) للعالم الجواني، وقد وصف الممثل سو تونغ بو Su Tung Po هذه التجربة أحسن وصف بالقول: «قبل أن ترسم خيزراناً دعه أولاً ينمو في داخلك».

حوار مع فرانسوا شينغ



DAO DE JING LE LIVRE DE LA VOIE ET DE LA VERTU

LAO ZI

Traduction et postface
de Desclée de Brouwer

DESCLÉE DE BROUWER

ملأها أشهرها الغرب وروج لها كثيراً، كالربيع والبرود والمنفعة وغيرها من القيم، لكن الثقافة الحقيقية لا يمكن أن تفقد روحها حين تستقبل تأثيرات خارجية. طال الزمن أم قصر فسوف تخصص الروحية الغربية الصين لا محالة، لأن الطاوية Taoïsme (هلسنة لاو وتسو الدينية) فكرة متحركة ومنفتحة للغاية، طالما أنها لا تقسم إلا بواسطة النفس (النفث)، وبواسطة الكيفيات الكبرى مثل "الي" Yi والينغ Yang والسماء والأرض. في الأصل كان في هذا البلد بنية استقبال واسعة جداً وحررة بما يتسع لإدماج العناصر المقبولة الأتية من الخارج. لقد نجحت الصين في إدماج البوذية دون أن تفقد روحها الأصلية، وسوف تعمل بالمثل مع روحيات الغرب، لكن الثابت أن ما ينطبق على الصين هو صحيح أيضاً بالنسبة للغرب الذي لا ينبغي أن يقدّم العالم الشرقي بالاكتمال، بجماليات يستوردها بأثمان رخيصة ويتزوّج روحانية قوامها الكسل بدل الحكمة.

على المدى البعيد سوف تظل الصين محاوراً ومتحدداً متميزاً للغرب، ولما كانت الصين تقع عند أقصى قارة أوراسيا فقد أخذت العالم من الطرف الآخر الفقيض، ليس بكيفية متعارضة بل بصورة مكثلة. فحينما لا يُقسم الغرب إلا بالمادة ويد "الإمتلاء" الذي يبنى فيه قوته فإن الصين تفضل الفراغ عن الامتلاء. إن الغرب لا يثق إلا بما هو شائع ومستقر، لذلك فلكي يعيش ويبقى عليه أن يخبر تجربة الفراغ هذه، المرتبطة بفكرة النفس (النفث)، ومع ذلك كانت الصين تفضل الثالثة. ومع ذلك فإن الإثنيين (أو الثالثة) يُمتزج أنه كافٍ طالما أن "الي" Yi والينغ Yang ينتجان الضعف والتمدّد بحكم تقاعلهما. لكن لاو تسو Lao Tseu يعلمنا في هذا الشأن أن ما بين "الي" Yi والينغ Yang ثمة ما يسمى بـ "نفس الفراغ الوسيط". فهذا هو الذي يتيح لنا بأن نخلص "الي والينغ" من تعارضهما السليمي، ونجرّهما إلى تقاعل حقيقي.

لقد أسقط الغرب أخيراً
القنّاع عن الشر. لكن
هذا الغرب، على عكس
المفكرين الصينيين،
يفكر في مسألة الشر
كثمن من المشكلة المطلقة

الفراغ الأوسع يتيح التبادل ويساعد على التجاوز. ويقدر ما توليه من أهمية لهذا المبدأ سندرله أن الفكر الصيني ليس ثنائياً بل ثلاثياً، فحتى وإن أُجِد في الغرب مبدأ الثالث فإن الفكر العقائتي المعادي عنده لا يقوم إلا على الإثنين، أي الثنائية. الروح الغربية رُوح تتسم بثنائية عميقة. ولما دائماً تُفزع ثنائي ما بين السمو والثوبية، ما بين الذات والموضوع، ما بين العقل والشعور، ما بين الجسد والروح. هذا هو المبدأ الذي يبنى عليه الغرب قوته ويمهنته. وفي الوقت ذاته فقد تواطأ (بمعنى التقارب) مع الكون وفقد قوته بالطبيعة. الغرب يفرض سيطرته على العالم لكنه مهتد بأن يفقد روحه إذا

لم يتعلم التواضع. وعلى الطرف الآخر، نجد الصين، على الرغم من تجارب ألّهمة عديدة، تؤمن بالحياة وكأنها أبرمت عقداً من الثقة المتبادلة مع النفس الحيوي. فهذا النفس الذي لا ينقطع هو الذي علّم الصين كيف تجتاز مصحفاً، فهي تستطيع إذا أن تنقل إلى الغرب هذا المفهوم الحديثي التقائش عن الكون الذي يرتبط كل شيء فيه ببعضه البعض الآخر. كل شيء مرتبط بواسطة النفس، إن ما يمكن أن يقدّمه الغرب من مساهمة إلى الصين هو مسألة ذات، فحتى وإن كان كونفوشيوس يدعو دائماً إلى مكانة الإنسان في الكون فإن الصين لم تفكر في الذات بالحدة تقسمها التي فكر بها اليونان القديم. فإذا كان الغرب يجتاز أزمة فذلك لأنه من شرط ما مضى الذات بمصنفها كائناً منزولة فقد انتهى إلى فردانية مفرطة. غير أنه إذا كان الغرب يمر بأزمة في القيم فلا ينبغي أن يكون ذلك مهراً للصين لكي تمنح نفسها من إصادة التفكير في مسألة تقدّم الذات. فحسب هذا التفتيد يظل الإنسان في حالة تطور، ونحن أبعد ما نكون عن الوصول إلى مرحلة "الإنسان الممكن". فإذا كان الإنسان كائناً مسائراً (أي في حالة سيروية) فذلك لأنه قبل كل شيء إنسان حرّ. إن الحرية هي الشرط الأساسي لكي يصبح الإنسان حقاً ما هو حقاً.

لقد أسقط الغرب أخيراً القنّاع عن الشر. لكن هذا الغرب، على عكس المفكرين الصينيين، يفكر في مسألة الشر كثنوي من المشكلة المطلقة. وتأمّل المسألة بعمق فقد خطا خطوته الأولى على طريق تجاوز هذه المسألة. لكنها سيروية طويلة وشاقة، لأنه لا أحد مؤهل أكثر من الإنسان لوضع طلاقة الذكاء في خدمة تقويض نفسه بنفسه.

من مجلة نوفيل كليه
* كاتب مترجم: جالري ميهيم في الأرن
Meryad2003@yahoo.fr

حوار مع لارسون فيلنغ



ديغو ريفيرا، حتى تطورها لتصبح رسامة بذاتها. والفيلم الذي عرض في أكثرية صالات دور العرض في العالم كان من بطولة عارضة الأزياء الشهيرة المكسيكية اللبانية الأصل "سلمى الحايك".

كما عرضت مسرحية عن حياتها على مسرح نيويورك، وأكثر من ذلك فقد قام عارض الأزياء "جان بول جوتييه" بإهداء أحد عروضه للفنانة... لأسلوبها المتميز في اختيار ما يناسبها من أزياء، كما عرض متحف تيت للفن الحديث في لندن عام ٢٠٠٥ معرضا شاملا لأعمالها لم يشهدها المشاهد البريطاني منذ وفاتها.

إنها الفنانة التشكيلية المكسيكية فريدا كاهلو التي خصص لها متحف بالاسيو دي بيلاس أرتيز "في مكسيكو أكبر معرض لأعمالها التي تحولت مع حياتها إلى أسطورة الفن المكسيكي. ويأتي هذا المعرض، افتتح في ١٢

١٠٠ عام على ولادة أشهر فنانة في القرن العشرين

فريدا كاهلو

أسطورة الفن المكسيكي

عاري المسمى



تعرضت في طفولتها لظروف صحية ونفسية قاسية وتعددت جعلتها تعيش مستقلة على ظهرها في السرير لفترة طويلة... لكنها لم تستسلم لتلك الظروف وبقيت تصارع المذابح والألم، وتمشق الحياة والفن... وكانت خير من صبر عن ذلك في أعمال فنية فريدة جعلتها محط اهتمام نقاد الفن.

كما أن السينما لم تتجاهل حياتها، والكل يتذكر الفيلم المينماتي الذي تناول سيرتها منذ طفولتها في مطلع عشرينيات القرن الماضي، ثم غرامها وزواجها من رسام الجداريات

Así me pintó yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Diego Rivera

فريد: كاهلو، أسطورة الفن المكسيكي



في المكسيك بتكليف من حكومة (البنكتاتور) دياز إتر قيايم الثورة... وخلال تلك الفترة العصبية تعرضت الأسرة لطروف مادية سيئة، ما اضطر "فريدا" للعمل بمحض الوقت عوناً للأسرة، كانت قد تعلمت الكثير من والدها الذي شغلها برعاية خاصة وأتاح لها فرصة تعلم فن الحفر على يد أحد أصدقائه، كما الحقها بمرحلة الدراسة العليا بعد أن أنهت مرحلة التعليم الأساسي، وهذه المهرة لم تكن متاحة لكثير من الفتيات آنذاك، حتى أنها كانت من المتفوقات الـ (٢٤)، من ضمن ٢٠٠٠ تلميذة في هذه المرحلة التعليمية.

في عام ١٩٢٢ التقت لأول مرة في المدرسة الإعدادية بالرسم المكسيكي الشهير "دييغو ريفيرا"، وكان قد أنجز لثو جداريته الأولى "التكوين"، ولمن ذلك اللقاء أثر في "فريدا" التي قررت تلقي الدروس في النحت على يد النحات "فيرناندو فيرنانديز"، وكان من الممكن أن تكون "فريدا" من النحاتين الناشئين في بداية القرن الماضي، لولا أن قدرها عاد للاحقتها وهي في الثامنة عشرة من عمرها، ففي يوم ١٧ أيلول ١٩٢٥، كانت في طريق عودتها من المدرسة إلى منزلها في سيارة تقل عام في مكسيكو، عندما ظهرت فجأة عربة "ترام" صفير فوق القضبان التي تستند السيارة لعبورها، لم يكن "الترام" الصفير في حالة جيدة وربما استطاعت السيارة عبور القضبان أو ربما لا.. المهم أن "الترام" اصطدم بالسيارة، ودفع بها بنفخ نحو حائط.

أصبحت "فريدا" في هذه الحادثة بكسور خطيرة في الحوض والذراعين مع إصابة عمودها الفقري في ثلاثة مواضع، نتيجة اختراق مسند الكرسي المعدني لجسمها من الخصرة إلى أعضائها التناسلية، فتحطم حوضها بشكل شبه كامل، وجرعها من الإحباط طيلة حياتها، حيث أجهرت ٦ مرات، الأمر الذي كان له عظيم الأثر في نفسها، وطبعها بالمزيد من الحزن، واضطرت "فريدا" التي خضعت لاثنتين وثلاثين عملية جراحية إلى البقاء ثلاثة شهور في المستشفى، ثم عادت إليه لاستمرار الألم الشديد، الأمر الذي دعا الأطباء إلى أن يفرضوا



ويادات معاناتها مع المرض وهي في سن السادسة ١٩١٣. حيث أصيبت بشلل الأطفال الذي سبب لها آلاماً نفسية شديدة، تركت فيها أثراً مؤلماً، خاصة بعد أن تسبب في تشوه ساقيها وقدمها اليمنى مسبباً إعاقة دائمة. ومن وقتها وساقها اليمنى منتظل ضعيفة ورقيقة مثل العصا، إلا أن ذلك لم يمنحها من متابعة دراستها في المدرسة الإعدادية الوطنية، وحتى لا تسمح تعليقات زميلاتها في المدرسة اللاتي أطلقن عليها اسم "فريدا الصلح الخشبية" و"فريدا الكسيحة" ولقب "أم رجل خشب"، فضلت أن ترتدي ملابس الأولاد أو جوارب صوفية طويلة وثقيلة برغم حرارة الجو.

كان والدها فناناً ومصوراً محترفاً، حيث حصل على مكانة متميزة لما قام به من دور أساسي في توثيق العمارة

حزيران ويستمر لغاية ١٩ آب ٢٠٠٧. الذي تمت استعارة أعماله من متاحف ديترويت، ولوس أنجلوس، وميامي، وسان فرانسيسكو، ونايوا (اليابان)، في إطار إحياء المكسيك هذا العام للذكرى المئوية الأولى ليلاد فريدا.

ولدت الفنانة ماجدالينا كارمن فريدا كاهلو كولريون في ضاحية كويواكان، المتاخمة لمدينة مكسيكو سيتي يوم ٦ تموز عام ١٩٠٧، لأب هندي تنتمي أصولها إلى سكان الغارة الأصليين وأب ألماني مهاجر. وقد قامت فيما بعد بتغيير تاريخ ميلادها إلى العام ١٩١٠، لتزداد ارتباطاً بالثورة الشعبية المكسيكية "ثورة زاباتا" التي أطلقت شعلتها الأولى من جنوب البلاد.

بداية العلامات
كانت حياة فريدا مرتبطة بالألم منذ البداية، حيث ولدت بصحة معتلة،



عليها ارتداء قميص من الجبس لمدة ٩ شهور.

في هذه الفترة طليت "فريدا" من واندتها الأدوات اللازمة للرسم، طليت أمها الغدائم بسرعة وأحضرت لها سريراً جميلاً، وحامل للوحات يمكن أن تضعه فوق ركبتيها من جانب، ويمكن أن تثبته في سريرها من جانب آخر. كما أحضرت لها ريشاً والواناً، وبألوان، بالإضافة إلى مرآة تثبت أمامها في سقف الغرفة، بحيث تتيح لها أن تشاهد نفسها، لأنها كانت محرومة من نفسها، ومن هنا بدأت محاولات فريدا الفنية في عالم الرسم بشكل مكثف، فالتجعت سلسلة من الصور الذاتية - البورتريه - التي تتحدث عن ألها، وقلتها.

كانت تلك البورتريهات التي رسمتها بمنزلة ترجمة حية لمعانيها، فاللوحات سوداوية، تسودها الأشكال الغامضة، وكانت تلك الأعمال أيضاً بداية لسلسلة طويلة من الصور الذاتية، التي شكلت معظم أعمالها فيما بعد، واستمرت كذلك حتى عشية وفاتها، تقول الفنانة:

« لقد سألوني كثيراً عن إصراري

على رسم هذه البورتريهات الذاتية، في البداية لم يكن هنا اختيار آخر أمامي... عندما تجد أعلى رأسك صورتك الشخصية فإنها تتحول إلى فكرة متسلطة تهشك، والرسم كان وسيلة لتخميني من هذا القهد ».

لقاء فريدا بأشهر رسام في المكسيك

في عام ١٩٢٦ استطاعت المشي ثانية، وبدأت تتردد إلى الوسط الفني، الذي كان معظمه في الحزب الشيوعي المكسيكي، وبعد عام - كانت في العشرين من عمرها - انضمت للحزب الشيوعي كوسيلة للتصال وتحقيق الذات، وظلت تشارك في التظاهرات العمالية وفي على كرسيتها المتحرك، وتبذلها السياسي تمكن حكماً على لوحاتها، إذ أدخلت السياسة في

رسوماتها خدمة للحزب وللثورة، الأمر الذي لم يظهر إلا في أواخر حياتها الإبداعية، في شكل خاص، من خلال ثلاث لوحات هي: «المركسية شفاء المرضى» و«فريدا وستالين» و«بورتريه ستالين» غير مكتمل.

وفي عام ١٩٢٨ التقت بالفنان ديفيو ريفيرا - أشهر رسام جداري في المكسيك، والناطق الرسمي الفني باسم بلده، عندما هاجته بزيارتها الأولى، في مبنى وزارة التربية في العاصمة المكسيكية، حيث كان يرسم لوحة جدارية، وخاطبته قائلة ديفيو، انزل، لم آت لأغازل، بل لأريك رسومي « أعجب ديفيو بتقنها الكبيرة بنفسها، وانجذب إليها، بعد ذلك أخذ يزورها، وتوطدت بينهما علاقة سرعان ما اتجهت نحو الرومانسية، والاهتمام بمظهرها لتأخيه التزين بشرائط وزهور في شعرها وعقود وحلي حول رقبته، فكانت بذلك أشبه بأميرة من قبائل الأنكا. تلك العلاقة جعلتها تزداد قناعة بضرورة تحسين تقنياتها الفنية، بتشجيع ودعم من ديفيو ريفيرا.

الزواج...

في عام ١٩٢٩ طلب "ديفيو ريفيرا

" بيها من والدها، وفي ٢١ أبريل ليلة الاحتفال بالمرس، بدت معه مثل حمامة بجانب فيل، ولم تكن أمها راضية عن زواجهما، ورفضت حضور الاحتفال، لأنه كان متزوجاً ويكبرها بنحو عشرين سنة.

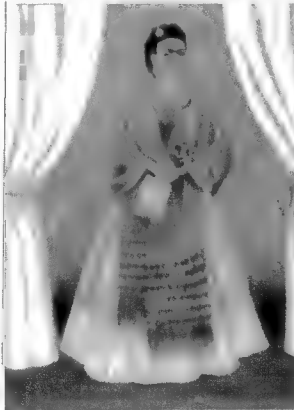
بعد عدة أيام أقام العروسان حفلًا فخماً وكانت ضمن المدعوين " لولى مارين " زوجة ديفيو الأولى، وحدث ما لم يكن أحد يتوقعه، فجأة طلبت " لولى " الصمت من الجميع، وتقدمت نحو فريدا ورفعت طرف فستانها وهي تصرخ: " انظروا إلى هاتين السافلين البائستين المشوهتين الخاليتين من اللحم، اللتين فضلهما ديفيو على ساقى ».

ولم تتوقف المفاجآت عند هذا الحد بل انهالت عليها العروس " فريدا " بالضرب والصمغ، وألقى " ديفيو " العراك بطلاقات نارية في الهواء.

في عام ١٩٣٠ مرت فريدا بتجربة إجهاض سببت لها الألاما النفسية وجسدية هائلة، وكان الحمل بناء على نصيحة الأطباء، وقد كان " ديفيو " في هذه الفترة متفرغاً لجدارية قصر كورتوبوس.

بعد ذلك قصد الاثلاث الولايات المتحدة، بدءاً من سان فرانسيسكو، إلى ديترويت، ليستقرا أخيراً في نيويورك، وقد رسمت فريدا في نيويورك لوحتها التي حملت اسم "لوبي معلق هناك"، وهي لوحة رمزية، كانت باكورة سلسلة من الأعمال المائلة التي أنجزتها بعد ذلك، والتي حفلت بالرموز الدينية، الشعبية والوطنية المكسيكية في آن.

وفي الولايات المتحدة جاءت لـ " ديفيو ريفيرا " طلبية كبيرة من قبل الملياردير " جون روكفيلر "، الذي كلفه بإنجاز عدد من الرسوم الجدارية، وهنا تعرف إلى النحاتة الهوائية " لويز فيفيلسون " التي أصبحت عشيقته، فالتقت منه " فريدا "





ولقد لازمت تلك الصفة أعمال كاهلو، التي قالت مع ذلك: "سريالية؟ لا أعتقد أنني كذلك، فلم يحدث لي قط أن رسمت أحلامي، بل إنني لم أرسم سوى واقعي أنا". ويرغم دفاعها على إنها لا تنتمي إلى أي مدرسة فنية، إلا أنه أكد لها أنها من المدرسة السريالية، ودعاها إلى عرض أعمالها في باريس.

في العام التالي، أبهرت فريدا وحدها إلى باريس لحضور المعرض الذي نظمه أندريه بريتون تحت عنوان "المكسيك"، وقد تضمنت أعمالاً مكسيكية متنوعة، منها ثمان عشرة لوحة لفريدا، وفي كتالوج المعرض سجل "بريتون" هذه العبارة: "إن فن فريدا كاهلو هو شريطة تحيط بقنبلة".

في هذه الأثناء اشترى متحف اللوفر صورة ذاتية لها كانت قد رسمتها عام ١٩٣٨، وكتب بيكاسو

إلى ديغو ريفيرا قائلاً: "لا أنت ولا (بريرا) ولا أنا نجهل رسم الوجوه مثل فريدا كاهلو".

وبشرت فريدا "بالوحدة في باريس، ولم تعجب فيها سوى بكاندريثا نوتريدام حيث أوقدت شموعاً لها وزوجها ديغو ولتروتيكي، ولم تحب ضاحية مونارناس لأن ديغو تجول فيها في الماضي،

وعلى ذلك فكل شيء ليس مطلقاً أمام السيدة الشابة، ففي يوم افتتاح المعرض كان ضمن الحاضرين الفنان الكبير كلكتينيسكي الذي هناها وعبر عن مدى تأثره بما شاهده، واحتضنها مبرور بين ذراعيه، وغمغمها "أرسمت بالهاتني والمجاملات، وعبر "بيكاسو" عن إنهماره وأهداها بهذه المناسبة قرطاً من العاج، وكان رد فريدا على هذه السيمفونية من المدح: "إن هؤلاء السرياليين ليسوا سوى جماعة من المجانين".

في العام ١٩٣٩ رسمت لوحة "فريدا وفريدا" وتبدو الفنانة عفاً بشخصيتين، ويقلبن متواصلين عقلاً في يقينين إحداها تمثل الزني المحلى، وهي تحمل مقص قطع شريان القلب، وتحول الدم إلى زهور فوق الفستان



كويوكاكان "والمصروف باسم" البيت الأزرق"، وقد عاشت "فريدا" مع تروتسكي "في ذلك البيت قصة حب ملتهبة، إلى أن توفي في الحادي والعشرين من آب العام ١٩٤٠، فصببت لها تلك الوفاة المزيد من الحزن، والبيت الأزرق هو الآن متحف وطني بالمكسيك، تتناول معروضاته حيات فريدا "ولوحاتها".

كما شهد ذلك العام الجانب الأكبر من إنتاج "فريدا" من الأعمال الفنية، حيث رسمت لوحات عديدة، منها "مرضعتي وأنا، موت ديماس، جدتي . والداي وأنا" والعديد من الأعمال الفنية، التي حملت الصيغة الشخصية البحتة، التي ميزت أعمالها، التي عرضت في معرضه بريتر

في العام ١٩٣٨، وصل الأديب الفرنسي أندريه بريتون إلى المكسيك لإلقاء عدة محاضرات، وعبر لـ "فريدا" من إعجابه بها وأنه يحب فعلاً رسمها، كما أذهلته النزعة الفنية السريالية، التي يمتاز بها الفن المكسيكي، ولا سيما في تلك الحقبة، وكانت "فريدا كاهلو"، في رأيه، من ضمن جيل جديد من فنانتي المكسيك السرياليين الأبرز.

بارتباطها بملاقة مع المصور الشهير "نيكولاس موراي" مصور (هاتني فير)، الذي التقط لها صوراً كلها نموّة وشاعرية.

في العام ١٩٣٤، عاد "ديغو" و"فريدا" إلى مكسيكو، وسكنوا شقة صغيرة بشارع ألتافيستا، في بناء صممه خوان أورغورمان "في سان أنجل، وهناك، تعرضت فريدا "لإجهاض آخر.

وكانت "فريدا" قد علقت على الحمل أملاً كبيرة لتنجب. كما ذكرت في يومياتها. "فيديو الصغير، ولكن أجهض الجنين بعد حضائهما نحو الأسبوعين في المستشفى، وقد عبرت عن مشاعرها تجاه تجربتي الإجهاض الأولى والثانية. في لوحتين في أحدهما نرى امرأة مددة على سرير، في وضع الولادة.

الجزء الأعلى من جسمها حتى رأسها مغشى ببرد، وفيق السرير هناك إشار بداخله صورة مرسومة لسيدة الألام، ورسمت في أسفل اللوحة شريط خال من أي كتابة، تقليدياً يحمل هذا الجزء صلاة وشكراً للسيدة العذراء على ما حققته من بركة للألم التي وضعت.

كما خضعت "فريدا" في هذه الفترة لعملية جراحية في رجلها اليمنى، لتتواصل عملية التشويه الجسدي، التي عانتها "فريدا" طيلة حياتها، وانعكست من خلال أعمالها الفنية، التي ازدادت تشوهاً وألماً.

في تلك الفترة انجرف "ديغو" في علاقة غرامية مع شقيقة فريدا "كريستينا" الأمر الذي أوقها في كآبة عميقة فانفصلت عن زوجها وعادت وحيدة إلى نيويورك.

بعد نيويورك، عادت "فريدا" إلى مكسيكو في العام ١٩٣٧، وكان زعيم المناشفة وأحد قادة ثورة أكتوبر "ليون تروتسكي" وزوجته "ناتاليا" قد وصلوا للكو، للإقامة في العاصمة المكسيكية بعد أن طلبا اللجوء السياسي، فذهبت "فريدا" وحيدة أيضاً لاستقبالهما عند مرافق تامينكو، وقد نزل تروتسكي وزوجته في منزل "فريدا" هي



الأبيض. الصورة التي لم يكن يفضلها ديفو. والأخرى هي زي أوروبي وهليها منزوع خارج جسدها، هذا العمل يجسد الصراع بين انتمائها للوطن وأصولها الأوروبية، وهو أحد الصراعات التي عانتها فريدا في حياتها إلى جانب معاناتها من آثار شلل الأطفال والأمم النفسى الذي سببه لها.

الارتباط للمكسيك

لم تكن فريدا في أعمالها ارتباطها وانتمائها لوطنها المكسيك، وقد عبرت عن ذلك في لوحاتها "بين حدود المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية" ويطلق محمود سعد على هذه اللوحة بالقول: "قددها بتوسط اللوحة وافقة بزمو وإياه بين عالمين متناقضين، عالم مكناته آثار تاريخية حضارة الهند الحمر، تقف بشموخ لتتقاطع السماء التي تتشكل من سعابتين تتناحان فيما بينهما، سعابة للشمس وأخرى للقمح. فيحدث انسجام وتناغم بين العمران والطبيعة، وتحاول فريدا أنمنسدة الضمرير المضيق أي الشمس والقمر بإضفاء ملامح وأحاسيس إنسانية عليهم، حيث يتخالصان ويتمازجان كأنهما عشقان، فيومض البرق بضوئه لنهر سماء هذه الحضارة التي تقوم في اللوحة وقامت أيضاً في الواقع على أرض كلها خصوبة وعطاء".

ويشير محمود سعد أن العالم الثاني الذي تصوره "فريدا كاهلو" هو: "عالم الولايات المتحدة الأمريكية الذي تنتصب فيه بدل الآثار المصانعة التي تنفث دخاناً كثيفاً يلوث الجو، ويدل الجذور في أرض المكسيك التي تعبر عن إيشال الحضارة في القديم، نجد أسلاك كهربائية اصطناعية ترتبط بكافش الضوء الذي تنتشر من الفنانة "فريدا" إشمال الموضدة لتلتقط لها نحن كمتلقين لعملها الفني صورة وهي عروس في أبهى حلها تقف بين عالمين متناقضين، حامله راية بلدها بيد وراية الولايات المتحدة بيد أخرى، وبين أصابعها سيجارة ترمز لمخلفات هذه الحضارة القتل، وأيضاً لاحترق الفنانة لأن السجارة لازمت "فريدا" في الكثير من أعمالها إلى درجة أنها أصبحت من المكونات الأساسية لأعمالها".

هكذا استطاعت الفنانة أن تعبر

عن حضارة شعبها الذي ارتبطت به جسداً وروحاً بإبراز التناقضات بين عالمين متجاورين جغرافياً، هذا الارتباط بالوطن سجلته في معظم لوحاتها، عندما رمزت إليه في الكثير من لوحاتها سواء برسمه على شكل خصللات شعرها التي تنصس في الأرض، أو على شكل جنود طبيعية، فتتوحد بذلك الذات والوطن.

تأثراً للآراء...

في العام ١٩٤٠ عادت "فريدا" إلى "ديخ"، ووصلت إلى نوع من "المصالحة" مع علاقاتها المتفرقة، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من طبيعته، وكانت من جهتها، وعلى الرغم من الكآبة التي أصابتها جراء خيانت المتجسدة دوماً، تتجرف بدورها في العديد من العلاقات، ولعل تلك العلاقات الخارجة عن المألوف آنذاك يزجوها "ديفو"، جعلتها شائكة لافتها في الأوساط الاجتماعية والفنية، وقد تحدثت "فريدا" عن تلك الناحية من حياتها مع "ديفو" بالقول: "إن أكون زوجة لديفو، هو أروع شيء في العالم، إلا أنني أتبع له الحرية في علاقاته مع نساء أخريات لأن ديفو ليس زوجاً لأحد، ولن يكون كذلك قط، بل هو صديق وشريك رائع".

في العام ١٩٤١ عرضت صعداً من لوحاتها في معهد بوسطن للفنون المعاصرة، وفي العام التالي أصدرت فريدا صحيفتها، التي كانت عبارة عن صفحات تحتوي على عدد من الملاحظات والرسوم، إضافة إلى العديد من اعتراضات الحب لديفو، وعبارات تحمل عمق شعورها بالوحدة، كما كتبت عن نظرتها إلى العالم، وإلى جسمها المشوه الذي كان يزداد تشوهاً مع كل عملية جراحية جديدة يأمر بها الأطباء.

وقد شاركت "فريدا" في ذلك العام أيضاً في المؤتمر المكسيكي الثقافي، وعرضت ميجداً في المتحف الحديث للفنون في نيويورك، كما تم تعيينها مخرجة في معهد الرسم والنحت لإيميرالد. التابع لوزارة التربية في العام ١٩٤٢.

بين العامين ١٩٤٤ و١٩٥٤، استمرت "فريدا كاهلو" في الرسم، والمشاركة في المعارض المحلية والدولية المختلفة، فرسمت في عام ١٩٤٦ "الليل المجرع

"وسط غابة من سيقان الشجر العارية من الأوراق، وفي خلفية العمل رسمت بحر تضربه عاصفة رعدية، وفي مقدمة العمل رسمت جذعاً ملقى على الأرض وقد اكتسب بالأوراق، واستبدلت الفنانة رأس "الليل" برأسها، ونرى الجسد الأليل مصاباً بتسعة من الصهام، وعلى الرغم من الدعاء التي تسيل من جروحها، نراه ما زال واقفاً، بل وفي حالة توهي بالمقاومة والصمود، واختار "فريدا" للفنان هنا، له أكثر من معنى رمزي، فهو يمثل القدم اليمنى من حضارة الأزل، وهي القدم التي عانت من التشوه منذ كانت طفلة، وهو ما أكسبها لقب "أم رجل خشب".

كما تألفت نشر صحيفتها وكتبت مقالة بعنوان "ملايح ديفو" وفي الفترة نفسها، ازداد تعلقها بديفو بربزا من خلال لوحاتها، حيث رسمت "ديفو" في أفكارها، "ديفو وأنا" وغيرها من الأعمال، وحازت أيضاً على جائزة تكريمية من وزارة التربية، بعدما طلبت من طلابها ترتيب جدران الصفحات العامة في ضاحية كويوكاكان، أما "ديفو" فلم يرسم "فريدا" سوى مرة واحدة، وذلك في جدارية تعبر عن الفصال اليساري، حيث ظهرت في شكل مناضلة في لوحة بعنوان "نزفة الثورة البروليتارية"، نشر السلاح".

وفي هذه الفترة من حياتها دأبت فريدا كاهلو على كتابة مذكراتها ريباً لأنها لم تعد تقوى على الرسم، وقد حاولت مرة الانتحار بشرب كمية هائلة من مشروب "التاكلي" المكسيكي و"الكوتاك" وأيضاً بمرغ المشروب ماء، لم يعد شيء يبهما، ويكتفي أن الضمور تخفف قليلاً من آلامها النفسية والجسدية والماعفية، ولكن دون جدوى على ما يبدو، حيث قالت فيما بعد:

"كنت أشرب لأغرق نفسي، إلا أن الألم اللتين سرعان ما تعلم السباحة، ولا شك أنه غمرني بتلك الهادة، التي تتم عن حسن تصرف من جهته".

وبالنسبة كانت تشرب المزيد من الضمور حوالي لترين يومياً، وكانت تمزج الضمور بالأدوية ثم بالمورفين وهذا حسب تعليمات طبيبها للتخفيف من الآلام.

بداية النهاية

كان العام ١٩٥٠ هو موعد بداية



المنظمة ديمقراطياً، ورئيسها المنتخب "جوزمان".

في يوم ١٢ تموز ١٩٥٤ جاء لزيارتها زوجها "ديفوريغيرا" فأمته "فريدا" خاتماً بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على زواجهما، ولكنه دهش وقال: "إن احتفالنا لا يزال بعد أسبوع"، ولا شك بأن فريدا كانت على علم بذلك، ولكنها شعرت إنها بعد أسبوع لن تكون هنا.

وفعلًا لفظت فريدا كاهلو أنفاسها الأخيرة في البيت الأزرق في كويوواكان، في الثالث عشر من تموز العام ١٩٥٤. وهي في السابعة والأربعين من عمرها، وقد وضع جثمانها لبعض الوقت في قصر الفنون الجميلة في مكسيكو، وحضر وداعها الأخير كبار الفنانين والسياسيين ورؤساء البلاد.

وكانت قد أوصت قبل وفاتها بأن يحرق جثمانها ويتحول إلى رماد، وقد قامت أوالدها "لقد سببت طويلاً على السيرور ولا أريد أبداً أن استلقي داخل نمل".

وحسب وصيتها، تم إحراق جثمانها فحولت إلى رماد، وذلك في غرفة مدينة دولورتييس في صيف شديد الحرارة من صيف المكسيك.

ويعد ثلاث سنوات على رحيلها، لحق بها "ديفوريغيرا"، التي أمضت حياتها وهي مغمرة به، حتى الرق الأخير، وقد طلب في وصيته أن يدفن في القبر نفسه إلى جانبها، في منزلها في كويوواكان، إلا أن وصيته لم تحترم، وعادت الحكومة لتبشرف وفاته ونقله إلى مساحة عظام المكسيك.

المادة والتحكيم أدري

البراع،

الحياة الثقافية (السورية) العدد ١٧، الفصل الرابع ٢٠٠٠م.

دي. فتالي، العدد ٢٠٠٥ م.

جريدة القرن، العدد ٥٦، ٢٠٠٥ م.

سيارة إسعاف، هزيلة، بنوب ملائكي، تقني، ولم تكن تقوى على الوقوف، لتلقى مديح المعجبين، وهي مستلقية، ولما عادت إلى البيت، كتبت تقول: "أه يا (دونا فريدا) كالودي ريفيرا، يا صاحبة الجلالة العرجاء، الألم الصامق الذي يداهمك لا سيول إلى مداواته".

في العام نفسه، استمرت مأساة فريدا التي تعرضت لالتهاب الفرجيرينا في رجلها اليمنى، ما أدى إلى بترها، وأمام الطبيب الجراح لم تعلق بكلمة، كما لم تمارش، ولم تترك حتى صوته ظل متماسكا، وهي تقول:

"هذا أفضل... إن هذه الساق الملعونة ظلت تسممني لمدة سنتين... والآن انتهى كل شيء... لن تسبب لي متاعب بعد اليوم".

بعد ذلك، وأصابت عرض لوحاتها في أماكن عدة، من ضمنها المجلس الفني البريطاني، وفي العام التالي، دخلت إلى المستشفى مرتين، بسبب إصابتها بالتهابات رئوية. ومع ذلك لم تتوقف عن نشاطها السياسي والاجتماعي، حيث شاركت في مسيرة للاحتجاج والتشديد بقيام آل "سي أي إيه" بالتخلص من حكومة غواتيمالا

النهاية بالنسبة إلى "فريدا"، التي أدخلت المستشفى مجدداً، حيث قضت نعمة أشهر نتيجة إصابتها بالتهاب قديم في إحدى فقرات عمودها الفقري من زمن الحادث، الذي تعرضت له، وتابعت في تلك الفترة الرسم، على الرغم من ألما، فكانت لوحة "أسرتي" التي لم تنهها.

في العام التالي، رسمت فريدا لوحة بعنوان "لوحة ذاتية مع الدكتور خوان فاريل"، و لوحة لوالدها بالإضافة إلى لوحات عدة من الطبيعة الصامتة.

وفي العام ١٩٥٢، نظم "ديفوريغيرا" معرضاً استدياً لزوجته، في قاعة الفن المعاصر في مدينة مكسيكو، بإدارة لولا الفاريز براقي، وهذا هو المعرض الفردي الوحيد في حياتها، علماً بأن ممرض فريدا عديدة أقيمت بعد وفاتها، وقد احتوت لوحات المعرض على عناصر عديدة مثل: القلب، دماء تزرف من جرح غير ملتئم في جسدها، حليب يدر من ثديها، قطرات تتشكل من دموع تتدفق في عينيها، العمود الفقري، القرد، البنياء، أخصان مورقة، نباتات المكسيك... وقد وصلت فريدا إلى المعرض في

فريدا كاهلو، أسطورة الفن المكسيكي



حديث الصمت

اميرة الصري *

يُضِيءُ على ساحل يحتمي بانتشار الغبار،
ويرسم أناته صوراً،
فتُهبُ المصاريصُ، تُعلنُ كبيرة الموت،
تستنهض الإنتظار،
ينامُ على شاطئ من دُفوعِ الكآلى،
ويرسم الأمة حُفراً،
لا تلاحم موتى الديار،
كذا تتكأى التناهي في صدره
فتؤجج فيه براكين ذكرى
لها في الضلوع أولاً،
أشاح بأحلامه،
وأطال التناهي، فما خللت بآمانيه
شطحات الصفا،
كما أينعت زهرة في الحريق،
بكي، هب ذات جنون وضاح،
وما أدركت لوعته جشود الحناري
فأينع في الضفتين الشباح،
يضج للنساء بوقع مررب
وتغوي الرياح،
وأوامه تستيقظ على أنه
في ضمير المواعيد، بين الجراح.

تتوَّخ النبال،
فلا تعرف العابرون بكافاً،
ولا يزرع الضوء فيها أنشراح،
فلا هولها لحظة يرغوي
وأهازيجها لا تزال تُذير النواخ،
ويتنحب الصمت فيها جنونا
فنتنفض لوت متحللاً لحظات انكفاء،
تعاقرها في الضياع، وعند انسداد الفضاء،
ينام على وجع خفته الرؤى، والآبدي،
وتوقفه وخرأت الضباب بأعماقه،
فيصيح: يلاذي،
تهب السهول، وتصحو الأزقة والشرفات،
ويتأذى عن اللحظات انطفاء السنين،
الأ تذكرين؟
إذا ضاء هذا الفضاء، وزغرت الباكيات،
وألست الطير أناتها في هيام،
تفوصن في النور نشوانة في هيام،
ويتسج من صور الحلم أهاته، والقصيد،
تعاغبه عاشقة الروح مسكونة بالنشيد،
ويحلم، يصطاد أنسام هذا الخضم،
فتكبر في السامرين الوعود،
وألقاه متشكاً بالغيوم، وأوامه لا تنام،
سدى، يتوسل أرحام عاشقة،
لحظة الطلق،
في زحمة الارتطام،
والقاء، تغفو السنون بغو ذنبه، والامنيات نيام،
فما أكمل النرف، حتى استراب به الواقفون،
سبأيا الكلام.

وَأَرْقَنِي أَنَّهُ لَا يُجِئُ النَّهَامِي،
يَحْنُ إِلَيَّ وَطَنُ سَابِيحٍ فِي الْمَجَرَاتِ
فَوْقَ النُّجُومِ.
يُعْلِقُ فِي الضَّوءِ أَحْلَامُهُ،
وَيُحَاصِرُ بِالْأَغْنِيَاتِ الْآدِينَ.
كَمَتَتْ تَبَارِيحُ بَحْسِي
عَلَّقَتْ تَهْنِئَةً فِي مَشَاجِبِ قَلْبِي
وَفِي حَشَرَجَاتِ السُّكُونِ.
هِيَ التَّلَامَاتُ تَرَاوَعُ أَحْلَامَ
هَذِي الْجِرَاحِ
وَتَحْشُدُ فِي الشَّهَقَاتِ لِوَالِي،
أَظَلَّ أَصَارُهُ صَمْتَ الرُّؤْيِ وَهِيَ سَكَزَى،
وَأَرْكَبُ سَارِيَةَ الْوُهْمِ
حَتَّى انْخِلَاقِ الْفَضَاءِ.
وَقَبْلَ اغْتِمَالِ الضُّمَاءِ أَقْبَى،
لَأُخَبِّرَ أَنَّ الرِّيحَ الْعَصِيَّةَ
تَرْقُبُنِي فِي الْمَهَاوِي.
وَأَنَّ الشَّمْسُوسَ الَّتِي تَتَلَاظِمُ فِي دَاخِلِي
سَحَرَتْ أَعْيُنِي ثُمَّ نَامَتْ.
وَلَا أَعْرِفُ إِلَّا أَنْ كُنْتُ أَرَوُّ إِلَى الْأَمْسِ
أَمْ لِلْغَرِيبِ الَّذِي يَخْطِي فِي بِمَايِي.
وَأَعِجُّ مِنْ صَمَمِ الْكَلِّ مِنْ غِيَشِ الضَّوءِ
أَطْوَأَنَّ هَذَا الْقَضَاءِ.
وَالْفَاءُ مُنْتَهِيًا بِالتَّهَانِي
وَمُنْتَهَمًا مِنْ سِيَاطِ الْحَقِيقَةِ.

هُنَاكَ أَفْجُوهُ مَاسِكًا ذَعْرَهُ،
يَسْتَقَرُّ جَمِيعُ اللُّغَاتِ.
وَأَطْرُدُ وَهْمِي، فَتَهْتَازُ كُلُّ الْخَرَافَاتِ
تَكْثُرُ حَوْلِي الْمَرَاتُ وَالْفِعْمَعَاتِ.
فَتَقْسِلُنِي بِالتَّحْدِي الْأَمَانِي،
وَتُجَرِّبُنِي مَوْجَةً لِلْمَهَاوِي الْغَرِيقَةِ.
وَأَهْجُرُ قَدَاسَ مَوْتِي،
لَأَقْبِيَةَ فِي مَذَارِ الْجَنُونِ أَحْتِ خَطَايَ،
وَذِي صُورٍ لَا تَدَامُ وَلَا تَسْتَبِيحُ الرَّحِيلَ،
تَرَفُّ إِلَى الْوَالِقَيْنِ نَبَأًا،
وَلِلْمَارْمِئِينَ نَبَأًا.
بِهِنَّ السَّمَاءُ الَّتِي سَوَّفَ تَخْرُقُ يَوْمًا
بِكُلِّ الْوُعُودِ الَّتِي أَصْبَحْتُ مُتَكَا.
فَقُلْ صَدَقَهُ يَسْتَرْيِخُ عَلَى الْحَقَقَاتِ الصَّدَا؟
جَمَعْتُ سَرَابَ الْوُجُودِ
إِلَى لَفْظَةٍ كَدَتْ أَنْسَى سَوَاحِلَهَا
فِي الْفَجَاجِ الْمَصْنُوعَةِ.
وَأَوْشَكْتَ الْأُمْنِيَاتُ بَأَنَّ تَنْمَرَأَى
عَلَى قَابِ صُورَةٍ مِنْ تَهْمَةٍ
بَارِكَاكِ الْخَلِيقَةِ.
خَشِيتُ عَسَى تَقْبَارِي الْأَعَاصِيرُ
فِي تَلْقَافِهَا
أَوْ تَهَبُ الزَّلَازِلُ مَذْعُورَةً أَوْ صَعُوقَةً.
وَأَعْدُو إِذْ لَاخَ فِي الْحَقَوَاتِ يَرِيقُ مِنَ الْوُهْمِ
أَرْضُهُ بِالسَّلَافَةِ.
لَقِي بَضْعَ طُوفَانٍ دَمِعَ
خَشِيتُ سَدَى أَنْ أَرِيقَهُ.
أُخَفِّفُ صَعْتَ الْحَرُوقِ عَلَى صَفْحَةِ الْقَلْبِ
حَتَّى التَّهْنُدِ.
مَا شَفَنِي أَيْبَعْتُ.
هُوَ اللَّامَةُ صَرِيحَةٌ وَعِدْ
وَلَكِنْ لَوْنَةُ اللَّيْلِ لَمْ تَسْتَطِعْ أَنْ تَرَاهُ.

أَكْدَسُ فِي الضَّوءِ
أَشْدَاءُ أَضْرَحَةً لِرُؤُوسٍ تَقْنَعُ خَائِلَةً،
وَتُسَافِرُ وَجَعًا بِأَوْرَةِ الْخَائِلَيْنِ،
الْمَلَمَ أَجْسَادُ وَهْمِي وَأَوَّلِقَهَا
لِتَقَادِي انْتِشَارِ جَدِيدِ.
وَلَكِنِّي بَدَوِي أَمَاسُ هُجْرَ الرِّيحِ
وَأَرْكَبُ غَايَةَ اللَّجْجِ.
وَأَضْرِبُ فِي طَوَاتٍ تَنَاسَلُ فِيهَا الضَّبَجِيُّجُ
ضَفِيفًا.

هُنَاكَ ضَبِعْتُ أَرْصَدِي
وَأَضَعْتُ الْقِنُودَ الَّتِي كَلَنْتِي، عَهْدُ.
تَعْمَدُ اللَّيَالِي بِأَقْصَارِهَا وَالذُّوَى
فَأَيُّ هَيُوبٍ يَلَاسُ أَعْطَافَ قَلْبِي خَلْفِي؟
تَحُطُّ عَلَيَّ لِشَمْعِ أَصْدَاءٍ وَفِعْ الْغَبَارِ
إِذَا مَا تَضَامَعُ فِي صَفْعٍ وَجْهَ غُيُوسٍ،
وَكُنْتُ أُمُّ بَهْجِيمِ ضِلْعٍ
بِهَيْكَلِ فَكْرِهِ.
وَكَانَ الْقَلَامُ بِذَلِكَ الصَّبَاحِ جُوسُ
يَحْرُكُ غَايَةَ الرِّيحِ تَلَطُّمُ زَهْرُهُ؛
لِتُطْرَقَ هَذَا الْوُجُودُ بَلِيقَةً عِيدُهُ.
وَأَضَمْتُ لِلشَّمْسِ تَعْمُرُ حُرْنِ اللَّيَالِي،
خَزَنَتِي.

دَعَوْتُ الشُّوَارَعَ عَنِّي تَسْتَرْيِخُ بَحْسِي
فَلَيْسَ بِهَا غَيْرُ أَحْلَامِيهَا، وَتَغْنِي.
وَهَذَا النُّجْلُ،
بَدَا يَسْتَعِفُّ مُخْتَصِرًا لَوَعَةَ الرِّيحِ
وَاللَّحْظَاتِ.
وَبَلَدُ الْفَوَائِيسِ قَدْ أَخْبَلَتْهَا الشُّمُوسُ،
نَهَارًا تَحْسِي.
وَأَسْمَعُ هَمْسَ الْمَرَاتِ يَسَالُ زَحَلُ الصَّخَارِي
مُحَمَّلَةً بِالضَّعِيفَةِ،
وَأَسْمَعُ أَتَاتَ رِيحِ السُّمُومِ
تَوَصَّدَهَا الرُّغَبَاتُ السَّجِجَةُ.
كُنْتُ فِي الْأَنَامِلِ الشَّرِيعَةِ،
وَبِحَارٍ وَلَكَّ.
وَرَعْدَةٌ نَبِضُ تَنَاسَلُ غَمْرًا
فَوْقَ يَدِ هَرَاتٍ نَفْ.
تَقَالُ الْمَسَافَاتُ زَاكِيَةً فِي جُذُوبِ الْكَانِ
فَأَطَاوِي الْقُرُونُ بِحُكَّةٍ أَنْفِ.

وسطرٌ وحيدٌ من الشعر يكفي لهضم الزمان

أحمد النقيب *

- (١) البيت
الواحد يمرُّ سريعاً
وأنا
أتجاهل في الركض
خطاي
- (٢) منذ رأيت الموتى
يندفعون إلى حجر في التربة
رحت أهنم بيتي
وأكوم في الساحة
ما جمعت من الأحجار
- (٣) قبل هبوب الريح إلى صدري
اتفقد عمري
روح إلى كيس مربوط في زاوية
- (٤) اشتاق لشعر مضموم
مثل الخاتم
في أصبع طير
لا يقع الصغر عليه
- (٥) ما بين العزة والغزة
نقطة
يتجمع فيها النخل
تداوى فيها العين من الحول
ما بين العزة والغزة
نقطة
أول إيقاع خلفي
ورهان الكر على الحجل
غمر غرة الروح
تدل على أول نقطة
- (٦) المرأة نصف ملاذ أمن
وبهاء كامل
وللرأة حجاب الأنفاس
إذا صار العاشق كاهن
- (٧) قال العشاق قديماً
لا يعرف سرَّ العاشق إلا العاشق
والقول إذا نام العشاق عن الفوضى
في هذا الزمن المشطور إلى نصفين
لا يعرف سرَّ العاشق
إلا من عاد بخفي حنين
- (٨) الكحل الأسود في زمن ما
حين يمرُّ على شفة السفن ،
ويخلط ما يبدو شفقياً بعد غياب
الشمس
يتكو صحنه النرجس ،
ثم ينام قليلاً فوق العين ،
لا يعرف

وأبعثُ حياً،
في مستنبتِ هذا النض

(١٢)
... وسطرٌ وحيدٌ
من الشعر
يكفي لهضمُ الزمان
... ونصٌ وحيدٌ
يؤثّر هذا المكان
أقولُ لمن كان يمشي
وحيداً
تعجّلُ بيومين،
لا شك أنك في سالف الدهر
كنتَ تراعي يدي
حين تغشي دم الزعفران

(١٣)
روحٍ
ستدخلُ في مقام المطفئّة
فهي التي جمعت
خطاب الشعرِ من لدن الإنسنة

(١٤)
الرفقاء تأملُ وخضوعُ
تأني تعلّقهُ القلوبُ،
وإن يكني
هف الندي،
والخضوعُ غير الينبوعُ
خزّن يساق إلى الأصولِ
بلذة
ودمٌ
فروعُ
الرفقاء كما أنّ أجلتها
ويذهارُ سمائها ممنوعُ

(١٥)
ما قل كلامي
حين ارتدّ النصّ قصيرا
فالنصّ وإن قل كلامي
يذهب في التلاويل بعيداً،
ويعودُ كبيراً

نحوي،
وأعارت انثائي سماءَ لخرى
أولّها نجمٌ
آخرها بركة ماء

مرّ شبيهي
لكني حين جعلت الشعرَ
سماءَ حبلِي
أمرني الشعراءُ

(١٦)
ليض من غيض
سلسلة من واقع ما كنتُ
ذهبت إليه وحيداً،
كي استنبت أول تجربة للنقص
دخل الحكي إلى المتخيل
القباض جمرُ التفاصيلِ
إلى ماء الشعر
الصاعد بركانٍ للحمول من العصي
الحجري

إلى دورته في السرد
والناطق باسمي
يوم ولدت
ويوم أموتُ

من أين يجيء الهمس

(٩)
العُربُ الصوتيّةُ
في الحجرة السفلية للصلصال
حين أتيتُ أشبّ على صوتي
نفختُ دمع صباها في جسد الموال
عزّنتي من وجع
لا يدخله القابضُ جمرأ
إلا حين يكون الحال بديل الحال
العُربُ الصوتيّةُ،
أول امرأة تبكي
في آخر جملةٍ ريج حنّتها التمثال

(١٠)
مرّ شبيهي
حين نزلتُ،
وبي ما يجعلني متهمأ
بالنقر على دف الأسماء
مرّ كما لو أنّ سماء هبطت
من خلوتها

أشعر

* أشعر لبيبي



مزمور الجمعة اليتيمة

محمد مفرادي *

اغمض عيني،
-المتجعتين بحلم الأمس-
وابحث عنها
واواصل حرن الليل
لاكمل فيها النص،
واشعل سوسنة في الأفق،
وانسى مدناً عاتمة
وحقولا
عامرة، بالأس.
أه من هذا الكاس !!
ياخذني في وادي النمل
"سليمان" يمر
يرى رجلاً مغبر الوجه... ويمضي،
لا يسعطني الهدوء،
لا ياخذني الباب إلى المحراب،
ولا يشعلني الفئط
فاوغل في الصدر،
لازرع ما كان الحقل ينوء به،
وأقيض على جسد الأبنوس
مكتظاً بعناييد الرغبة،
والإغواء.
ما أروع هذي الاسماء...
طيف يتألق في كاس
مترعة، بطيوب الضوء.
ويجعل على فائحة القلب المشيع
أبخره،
ورداً،
محتفلاً بحضور الوعد
يا الله...
كم ابتسم الجفء لنخلتنا
وهي تعاقب سيدة
لم ترسل للغار عباءتها
كي يحمل هذا الشجر الطالع
تفاح اللغز...
وتوت الشفتين
يا الله !!
لو تجمع ما أرق مني
لاكون لها وطناً مكتملاً
ودروباً مشرعة،
وحقولا وارقة للوصل،
واغنية،
وبساطاً مشغولاً،
من رمش العين
يا الله !!
كم كان العمر جميلاً
لو أننا قبل ثلاثين خريفاً
كنا طيرين !!

واوما لي جسدي
أن هب للرقصة
ما يوظف فيك الظما للتسلق،
فوق سقوف الغيم.
هيب للصبا أريكته
وانثر ما شئت من الفضة
فوق الجدران.
بندول الساعة،
يطرق باب سقيفتنا
الليل قصير... كان
ما أظن أن ينسل الليل
وينطفئ الفارس
في الميدان...
ويذوب الشمع على مائدة الوقت،
 ويفترق النجمان.
ما أظن أن توميء لي
أن أمضي،
فأقول : متى؟
وأقول : الآن !!
ما أعذب هذي الآن !!
لو كانت، يا سيدتي،
بعْد الآن !
×××
لم أكمّل
نقش الوشم على الشفتين.
وبنّاء الورق
وبنّاء الشهد
تلوّذ الشمس إلى محراب تهجدها.

لم تكن امرأة من صلصال
تلك السيدة الد... سيجها قلبي،
وعلى أوتار أحمايها،
أشعل في العتمة قنديل الروح،
وقال:
هذا السوسن
أكثر مما يحتمل البال
أكثر مما يتسع الصدر...
وتحتل الأوصال.
تلك السيدة الحلم
إذا حل الليل
وأطلق موال الرغبة فيها...
وأطال.
تلك الد... عنت على موعدها
قبل نضوبي،
وشحوبي،
قبل مجيء الزنزال،
أهجي الخطو إلى عتبات صنوبرها
لأسافر مرتحلاً بالضوء،
ومكتملاً بريح العشق،
ورائحة النعناع.
تلك السيدة الد... أرخت للريح
ضفيرتها
فاحتشد الفل على الشرفات

الأرض ارتجت
حملق ذاك الآخر في الماء عميقاً..

.....

.....

دوى صوت السيد..
والآخر..

..... مات

أعشاب نجيم الجفاف

الطيب طهوري *

٣- أعشاب

وراي بعيني.. هنا ظنين
يعد الأول للثاني كفا..

ويعد للثاني كفا..

يفتحان العشب..

ويقسمان عناق الفجر..

...

...

وإذ يلمع في الظلمة دلول..
يقتتلان!

ورأيت طيوراً تتصمخ بالماء..
وماء يتلأل في النهر..

ونهر يحضن أشجار شواطئه..
أشجاراً تتعالى ساقية

بحراً..

اسماكاً تراقص فرحاً بالموج
الدافيء..

...

...

لكن..

حين مدت يدي في الماء
ارتعد البحر.. عنيفاً..

صار دماً..

وأصابع قطعت من كفي..
وبواخر ترمي جنناً..

وسواد..

...

...

ورأيت بدأ..
تنشقق في الأوحال..

تشد يدي..!

ويدور هناك.. هنا..

والرمل فحيح يتناسل صمغاً عجري..

والرياح تمد مداها للأشجار..

تكسرهما..

والأطفال صدى..

أوتاراً من أشواك

السيد والآخر ذاك النعيا

حيا الآخر - والماء يغطي الطرقات -

لم يسمع - كان السيد مبهتاً حد

التخمة بالورود حدائقه -

وقف الآخر

مد يديه الى الماء..

السيد هاج

١- نجيم

يحزن طفل الارصفة البلهاء..

أذ يحمل اكياس العزة..

يبدأ بالصمت كرامة كفيه..

يفامر صوب المارين..

دكاكين البلح البحري..

شبابيك نوافذ خيفته..

رمل الاسوار السفلية..

نجيم النخل الهارب من خضرته..

يحزن..

يبكي موج حزين خطاه الى النهر

الأول..

يفتح بالأحجار الماء الثلجي

بأجراس الليل يبذل قامته..

اسفل..

اسفل..

كومه جنب جدار الشهقة..

آخر ثقب..

في هذا الموت الوطني..!

٢- جفاف

العام جفاف

والفصل جفاف أكثر

والسيد مبهت حد التخمة يندى ورد

حدائقه

والماء يغطي الطرقات..

والمارون زرافات..

وحدائق..

لا أحد يسمع صوت بكاء الحنفيات

كان الآخر يحمل قربته / قريته..

الحالة الاجتماعية ويبدو أن النساء من أكثر الشرائع الاجتماعية القابلة لتقديم هذا الجانب الإبداعي بالشكل المؤثر والمقبول بحكم ما تتحمله المرأة من أحاسيس رقيقة وصوت عذب وقدره أدائية دقيقة ومؤثرة بسبب صدق الانفعال وعمقه.

و البعض لا يرى في هذا الجانب الفني لدى المرأة من ميزة حضارية إيجابية بسبب تكوينات خاصة ومعطيات تحيط بالحالة الحياتية من انتكاسات واستقصاءات اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو من تخلف ثقافي شكّل تعصباً من جهة وعدم قبول لحالة ارتخاء نفسي أو إبداع فني يفتح مجالات واسعة للتخلص من الأزمات والبحث عن مخارج، بدلاً من الانغلاق والتأسي الذي لا جدوى منه. وفي هذا المجال أذكر هذه الأبيات التي غنتها عبقاء مع عودها في دار مسلم بن يحيى مولى بني زهرة:

بَيْتٌ أَثْنَى شَفِيفُ الْوَدَادِ بِهِ
فَرَحَ الَّذِي أَثْنَى مِنَ الْهَمِّ
فَأَسْتَبْقِي أَنْ قَدْ كَلَفْتُ بِكُمْ
ثَمَّ أَهْمِي مَا شَفْتُ مِنْ عِلْمٍ
قَدْ كَانَ صَرَمٌ فِي الْمَمَاتِ لَنَا
فَعَجَلْتُ قَبْلَ الْمَوْتِ بِالْصَرَمِ
بِرَحِ الْخَفَاءِ فَأَيُّ مَا يَكُ تَكْتُمُ
وَلَسَوْفَ يَظْهَرُ مَا تَسْتُرُ فَيَعْلَمُ
مِمَّا تَضْمَنُ مِنْ حَزِينٍ لِيهِ
يَا قَلْبُ إِنَّكَ بِالْحَسَنِ الْمَحْرَمِ
بِأَلَيْتِ الْكَلَامِ يَا حَسَامَ بَارِضُنَا
تَلْقَى الْمَرَامِي طَامِعًا وَتَحِيمُ
فَتَدْنُو لَدُنَّ عَيْشِنَا وَنَعِيمِهِ
وَيَكُونُ إِخْوَانًا فِيمَاذَا تَقْتَمُ

وهناك أيضاً الشاعرة وحسانة التميمية، التي عاشت في دار المدينيات الملحقة بقصر الأمير عبد الرحمن الأوسط، وأجادت في الشعر وحققت مكانة بسبب جودة قريحتها وجمال كلامها ودقة أدائها ولا سيما في الوصف واللمح الممزوج بالحكمة والوعظ.

ومضات المرأة

في الحياة الأدبية الأندلسية

• نادية الخليج •

لا يزال الحديث عن المرأة ودورها في الحياة العامة وإنتاجها العلمي والأدبي يتطلب الكثير من الدراسات والأبحاث الواسعة في الحياة الثقافية التي يتشكل منها العصر المدروس. ويتدرج في ذلك المجتمع الأندلسي الذي تشكل مع دخول الإسلام إلى شبه الجزيرة الإيبيرية وتكون المجتمع الأندلسي الجديد في حياته.

بالجمال والتنوع والصخب، وهي مجالات تتعلق بها النساء وتتميز بها. لقد عاشت المرأة الأندلسية في أجواء قرطبة وقصر الحمراء وغرناطة واشبيلية وفي تلك التربة انبثقت إبداعاتها وأورقت كزهرة الزمان وتفتت كهديل الحمام كانت فيها مشاعر النساء حساسة مرهقة كما هي عاداتها وإبداعاتها.

وأول جوانب الإبداع عند المرأة هو الجانب الفني وهو جانب هام برزت فيه المرأة الأندلسية بالرغم من اختلاف النظرة الاجتماعية بشأنه.

الفن والفناء أو الموسيقى والفناء هو جانب مهم في الحياة العامة يدل على الحس الفني والمشاعر والذوق الذي يحمله المجتمع وبالتالي فهو تعبير عن

لقد عرفت الأندلس منظوراً فكرياً عربياً إسلامياً في إطار الوحدة والتكامل، بالرغم من بعض تمظهرات التمايز والاختلاف والخصوصية.

وفي مختلف المصنفات الأندلسية المرجعية نشر على مقاربات جامعة، قابلة للدراس والتحليل، تعرف من خلالها على تيارات ومدارس الفكر النهوضي الذي ساد الحياة الأندلسية.

إلا أننا في دراستنا لثقافة المرأة الأندلسية وإبداعاتها الأدبية نلاحظ إهمال غالبية الدراسات المرجعية في هذا الميدان للمرأة ودورها كما نلاحظ التقليل من شأنها مقارنة بما سجل ودرس عن الرجال. بالرغم من العلاقة الجدلية للفتنة بين إبداع المرأة والطبيعة الأندلسية التي عرفت

الدور الاجتماعي:

والى جانب الفناء والشعر فإن الكثير من النساء تقوفن بالعلم والفصاحة ويشاركن علماء المجتمع بفنون العلوم الأخرى مثل «البهاء بنت الأمير عبد الرحمن الحكم والتي كانت من أهل الزهد والعبادة والتي كانت تتقن في كتابة المصاحف وتحببها في المساجد ودور العلم وألبيتها ينسب مسجد البهاء في قرطبة.

ونذكر أيضاً «الشفاء» التي تزوجها الأمير عبد الرحمن بن الحكم بعد أن اعتقها بسبب حسن عقلها ودينها وحماستها لمساعدة المرضى والضعفاء والإنفاق على المساجد وألبيتها ينسب مسجد الرريض الفريسي من قرطبة. ومن شدة مكانتها التي حققتها بفضل سمعتها وفعلها لمخير فقد حرّر الأمير محمد أهل قرية فجع البشري من المغارم حين احتتموا بغيرها. ونذكر أيضاً «عائشة بنت أحمد القرطبية» فقد كانت أدبية تقيّة حسنة الخلق في كتابة المصاحف عبدة الشعر المرتجل من شعرها الذي أرتجلته للمظفر بن المنصور بن أبي عامر حين دخلت عليه وبين يديه ابن له:

أراك الله فيه ما تريد

ولا برحت معاليه تزيد

فقد دئت مخايله على ما

تؤلمه ومآلعه السعيد

فسوف تراه يدرأ في سماء

من العليا كواكب الجنود

وكيف يخيب شبل قد ضتمه

إلى العليا ضرامعة اسود

فانتقم آل عامر خير آل

زكا الأبناء منكم والجنود

وليدكم لدى رأي كشيخ

وشيخكم لدى حرب وليد

ولادة والإنتاج الشعري:

وأجواء ولادة بنت الخليفة المستنقي بالله ومنتداهما تعطينا فكرة واضحة عن الدور الذي كانت تستطيع المرأة أن تضطلع به وعن مكانة الأدب والمشر وما يقدمه لصاحبه من ميزات واحترام

دعوات الحب

والتمايز السلبى

التي ما يزال بعض

المتعصبين يتنادون

بهاهي دعوات تصدر

عن جهالة يعانون من

عقد نقص وخوف.

اجتماعي، وتمتّع صاحبه بما فيه المرأة بكامل حرية التعبير في فنون القول من غزل ووصف ومديح وفخر وسجال مع الرجال قصيدة بقصيدة وقافية بقافية الأمر الذي يدل على المساواة والتندية مع الرجال.

يقول «ابن بشكوال» في «الصلة» عن ولادة وأجوائها... كانت أدبية شاعرة، جيزة القول، حسنة الشعر. وكانت تناضل الشعراء، وتساجل الأديباء، وتقوى البرعاء، وعمرت عمراً طويلاً. ولم تزوج قط... ويتابع فيقول: وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار العصر، وفناؤها ملياً لجياد النظم والنثر، يمشو أهل الأدب إلى ضوء غرقتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، وعلى سهولة حجابها، وكثرة مناهبها، تخلط ذلك بملو نصاب وكرم وأنساب، وطهارة ألوان، على أنها وجدت للقول فيها السبيل بقلة مبالاتها، ومجاهرتها بلذاتها.

كما قال عنها «ابن سعيد» في «المغرب» بعد ذكره أنها بالقرب كليلية بالشرق إلا أن هذه تزيد بمزجه الحسن الفائق.

وأما الأدب والشعر النادر وخفة الروح فلم تكن تقصر عنها. وكان لها مجلس صنعة من الفناء، وكان لها مجلس ينشأه أدياء قرطبة وظرفاؤها...

وفي موضوع التندية مع الرجال تقول الفثائية:

ويسطو بنا لهو فتمتق الهوى

كما اعتنقت في سطوة الريح أفنان

ألا ليت شعري والفرق يكون، هل

تكونون لي بعد الفرق كما كانوا

ولا تنسى خساء الغرب والتي لقيت بشاعرة الأندلس (حملة بنت زياد المؤدب)

وقانا لفضة الرمضاء وإد

سقاء مضاعف الفيت العميم

حللنا دوحه فحنا علينا

حنوا المرضعات على الفطيم

وأرشفنا على ظمأ زلالا

الذ من المدامة للتدليم

يصد الشمن أثنى وأجهتنا

فيحبجها ويأذن للنسيم

يدرع حصاء حالية العذارى

فتلتصم جانب العقد النظيم

وعنها يقول (ابن سعيد): يقال لنساء غرناطة المشهورات بالحسب والجلالة: «العربيات» لحافظتهن على المعاني العربية. ومن أشهرهن زينب بنت زياد الوادي وأختها حمدة.

وفي علوم الدين برزت أم شريح المقرئ من الشبهين والتي كانت تقرأ القرآن خلف ستر برواية نافع وتلتزم عليها الكثيرون من أمثال أبي بكر عياض بن أبي بقي إضافة إلى أن ابن حزم العالم الأندلسي الكبير كان يرجع فضل تعلمه إلى النساء اللواتي تريس عندهن، علماً وحفظاً للقرآن والحديث وتفسيره.

وفي عصر المرابطين والبرغم من انحصار وانكماش الثقافة عما كان عليه الأمر في عصر الطوائف فإننا نلاحظ تألق عدد كبير من النساء اللواتي شاركن مشاركة فعالة في تطور الحياة الأدبية إلى جانب الرجال استطعن أن يعدن من أم الحسن بنت القاضي الطنجالي، التي كانت تهجد قراءة القرآن ونظم الشعر وتومئع بنت يوسف بن تاشفين، أم طلحة وشعرها الذي اشتهرت به في صنها لأحد من تطلع إليها:

هي الشمس مسكنها في السماء

فمرّ الفؤاد عزاءً جميلاً
فلن تستطيع إليها المصود
ولن تستطيع إليك نؤلاً

المرأة في عصر الموحدين:

أما المرأة في عصر الموحدين فقد كان دورها كبيراً يحكم التشجيع الكبير الذي بذله الموحدين على كسب المعارف وتأسيس المدارس وتعمير المعاهد وتشجيع قدوم كبار العلماء والتعليم المجاني للرجال والنساء فقد شجّع الخلفاء بناتهم على التعلم ليكن قدوة في الثقافة كما هو حال «زينب بنت يوسف بن عبد المؤمن» والشاعرة الأديبة حفصة بنت الحاج التي علّمت النساء في دار المنصور، وهي صاحبة الأبيات المرتجلة التي وجهتها للمنصور:

يا سيّد الناس يا من
يُؤلم الناس رفقده
أمان عليّ بطرس
يكون للدهر عدّه
تحطّ يمينك فيه
(الحمد لله وحده)

وهو شعار الموحدين كما كان شعار بني نصر في غرناطة «أغالب إلا الله» وفي الحب تقول أيضاً بطريقتها الخاصة:

يا من اجانب ذكر اسمه
وحسبي علامة
ما ان أرى الوعد يقضى
والعمر أخشى انصرامه
اليوم أرجوك لا أن
تكون لي في القيامة
لو قد بصرت بحائي
والليل أرخى ظلامه
أنوح وجداً وشوقاً
لذ تستريح الحمامة

وقد قال عنها ابن دحية في «المطرب»: حفصة من أشرف غرناطة، رخيمة الشعر، رفيقة النظم والنثر. ومن الشاعرات تذكر أيضاً «أم الهناء بنت القاضي أبي محمد بن عبد الحق بن عطية» التي درمت ونهلت من علم

أبيها وأشدته شراً حين رآته يبكي
على فراق بلدته بعد تعيينه قاضياً على
ألمرية:

جاء الكتاب من الحبيب يأذه
سيزوني فاستعبرت أجفاني
غلب السرور عليّ حتى أنه
من عظم فرط معرتي أبكاني
يا عين صار الدمع منك عادة
تيكّن في فرح وفي أحزان
فاستقبلي بأثبش يوم لقائه
ودعي الدموع لليلة الهجران

ومن أشبيلية نذكر الشاعرة الشبلية وهي الجريئة فيما وجهته إلى السلطان يعقوب المنصور تذكر فيه ظلم ولاية بلدها وصاحب خراجها

قد أن أن تبيكي العيون الأبية
ولقد أرى أن الحجابة باكية
يا قاصد المصير الذي يُرجى به إن
قصر الرحمن رفع الكراهية
ناد الأمير إذا ولقت ببابه
يا راعي إن الرعية فانية
أرسلتها هملاً ولا مرسى لها
وتركتها تهب السباع العادية
شلب كلاً شلب وكانت جنة
فأعادها الطافون ناراً حامية
خافوا وما خافوا عقوبة ربهم والله
لا تخفى عليه خافية

وفي هذه القصيدة ما يدل دلالة

عرفت الأندلس
منظوراً فكرياً
عربياً إسلامياً
في إطار الوحدة
والتكامل بالرغم
من تعظّمات
التمييز والاختلاف
والخصوصية.

واضحة على تدخل المرأة الأندلسية في القضايا العامة لرفع الظلم لدى أصحاب القرار الأمر الذي يشير إلى أجواء المرأة الراضية في تطبيق العدل والوائقة من أن طلبها لتطبيق العدل سيقبل القبول، مستدّة في ذلك إلى مفهوم العدل الإسلامي الإنساني.

ما أردت أن أقدمه من هذه اللوحات عن المرأة الأندلسية يشير إلى أجواء الأندلس الأدبية من جهة والثقافية أيضاً وإلى قبول الرأي النسائي من جهة أخرى، الأمر الذي يندل على نظرة الاحترام والمساواة وعلى أجواء الحرية وقبولها بحكم المبادئ والأخلاق الإسلامية التي كانت تسود قيم المجتمع الإسلامي الأندلسي.

ولمحم آخر لفت نظري وتوقفت عنده. فلقد أجمعت الدراسات الأدبية الأندلسية على نزوع الشاعر الأندلسي إلى المعنى القريب وجنوحه إلى طلبه حتى غدت غرابية المعنى هدفاً يسعى إليه الشاعر ومقاييساً تقدياً يحتكم إليه الناقد.

الأمر الذي أفضى به إلى الخلط والإطالة والعبث بالقدسات الدينية وإلى توسيع جوانب المعنى والتلاعب به وتكراره وفاد في نهاية المطاف إلى اسقام كثيرة وإلى التعقيد والتكلف أحياناً أخرى.

أدت جميعها إلى الفساد من الناحية الدوفية والإغراق المرذول والغلو السمج الذي أفرغه من محتواه الشموري والفكري والحيي. والأمثلة على ذلك كثيرة ولست بمصددها فهي موجوعة غريبة.

لكن المرأة الأندلسية بقيت بعيدة عن هذا، محافظة على مواضعها وعباراتها ومشاعرها وبالتالي قيمها المستندة إلى المبادئ والأخلاق الإسلامية. وبهذا نستطيع التأكيد أن المرأة أكثر حفاظاً على القيم البائنة لأركان المجتمع ومبادئه الحقّة. في حين أن الرجال يتسارعون إلى الهدم أو النلو وبالتالي إلى الفحش؟؟؟ كلما وجدوا فجوة ومجالاً.

خاتمة:

إن هذه المعلمات تدعونا إلى التوقف عند هذه الظواهر الحضارية الإيجابية بدلاً من صيحات الحجب والتمايز السلبى التي ما يزال بعض المتعصبين ينادون بها.

فيذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية وبالتالي فإن إمكانات الانطلاق إلى مستقبل إبداعي منفتح هي ظل قيم حضارية إسلامية هي إمكانات مستقبلية واسعة.

إن هذه المعلمات الأندلسية ما تزال توحى للثقافة العربية والإنسانية عمورا وإبداعا لا تتوقف سواء مع مرافقتهم ولوزكا أو مع أحمد شوقي ومحمود درويش وسميح القاسم أو مع محمد ديب أو الطاهر وطار وأحلام مستغانمي أو خير الدين الزركلي وبدوي الجبل وعبد الوهاب البياتي ومؤنس الرزاز

المصادر والمراجع:

بذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية

وغالب لها ومفدى زكريا وعزیز الحبابي وعابد الجابري وثرار قباني وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون كثر من المبدعين.

إنها ليست ذكريات نسقي منها التفهام إنها حياة تستمد من أنفاس الماضي لفحاتنا لنا ولاسيانها والبرتقال هي شبه الجزيرة الأيبيرية وللعالم

اجمع إنه زمان الوصل الأندلسي وهو زمان مستمر مستقبلي كما الأنغام والموشحات والفلسفة والتصوف.

هاللى كل نجمة من نجوم السماء الأندلسية اللواتي اغنوا حياتنا الأدبية والحيوية فكانوا لنا منارات أدب وعلم استضاءنا بها واهدتنا وارقتنا. أقدم شجرة ياسمين شامخة ازدهت في ديرة الأندلس الإسبانية لتتلاها نجومها البيضاء ولعميق شميم مسكها في فضائات المتوسط بجنوبه وشماله ويكون عنصر وصل ومحبة لا ينقسم بين الشعوب العربية والإسلامية وبين الشعوب الأوربية والمسيحية، ومنارة للانفتاح والمساواة بين أبناء البشر جميعا بغض النظر عن العرق والجنس، فيزداد العطاء والإنتاج والإبداع مع بناء عصر نهضوي جديد.

كاتبه وكاتبة من سميرة
ebrahima@ecs-net.org

- 1- فتح الطيب من حصن الأندلس القرطبي وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب القرطبي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي القاهرة.
- 2- الأندلس من فتح الطيب للقرطبي - إهداء دعتان درويش، محمد الصوري، وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠.
- 3- أبو الحسن علي بن بسام الششتري القاهرة ١٩٦٩.
- 4- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيدة قرطبة د.إحسان حيلي، دار الثقافة بيروت طبعة ١٩٧٣/٢.
- 5- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، د.إحسان حيلي، بيروت ١٩٧١.
- 6- الأدب الأندلسي من فتح إلى سقوط الخلافة، د.إحسان حيلي، ط ١٠ ١٩٨٦ دار للمعارف القاهرة.

المراجع:

- ١- يمكن ملاحظة ذلك في كتاب الدكتور إحسان حيلي على أصيبتها، وكذلك الدكتور أحمد هيكال ود.محمد رضوان الفيلة ود.جودت الركاوي وغيرهم من أساتذة الأدب الأندلسي.
- ٢- فتح الطيب ج ٤ ص ١٢٧.
- ٣- فتح الطيب ج ٥ ص ٢٠٠.
- ٤- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٦.
- ٥- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٢٧-٣٢٨.
- ٦- نظر الأندلس في فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٢-٥٢٣.
- ٧- نظر الأندلس في فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٣.
- ٨- بقصد تشجيعها - على بنت لحليلة المهددي، البلسي، وكالت أيضاً أدبية وشاعرة، تتسم بغنى الفروع.
- ٩- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٢.
- ١٠- الأندلس من فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠ ص ٥٣٦.
- ١١- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٠٢.
- ١٢- (بصلك)
- ١٣- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٠٨.
- ١٤- نظر الأندلس في فتح الطيب - إصدار وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠ ص ٥١٤.
- ١٥- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٨.
- ١٦- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٩.

إشكالي، متعدد وهجين، يمزج بين الأثويوغرافي والروائي، وبين الشعري والسري، بين الكتابة والتظهير للكتابة، كأننا يريد أن يكون شكلاً وجيزاً مكثفاً ومتعددًا منقسمًا في الآن نفسه؟

هذه من الأسئلة التي يمكن أن نطرحها بعد قراءة سوق النساء، فهي رواية تتقدم إلى القارئ كأنها في صورة مفارقة: من جهة أولى، هي كتاب من الحجم المتوسط لا تتعدى صفحاته الثمانين، كأننا أمام كتاب بخيل شحيح، لا يحب كثرة الكلام والثرثرة، ويقول من الكلام ما قل ودل. ومن جهة ثانية نلمس من عنوان الكتاب وعناوين فصوله هذا الميل إلى اللعب والإيهام والتريز والتعدد والانقسام، فالكلمات والبيارات والجمال والفقرات تفيض بالدلالات والإيهامات، والنص في مجموعه يأتي وجيزاً ومكثفاً، متعددًا ومنقسمًا، مثراً ومستغزاً، قلقاً ومتوتراً، ساخرًا وهكاهيا، صادقًا وحكيًا، خادعًا وماركًا، مؤزجًا بين لغات وأصوات ورؤى متعددة ومتمازجة.

٢ - سوق النساء والفهم النقاشي للكتابة:

نقترح مقارنة الرواية من ثلاثة مداخل مستوحاة من النص نفسه: المرأة، الألم، اللعب، وهي مداخل تسمح بأن نعيد بناء مفهوم الكتابة كما تؤسسه رواية لا تكتفي بكتابة مفامرة، بل هي تجعل من الكتابة نفسها موضوعاً للتأمل والتفكير.

تجربة عبد الرحيم ولبانة هي موضوع السرد والحكي، وقد تكفل كل واحد منهما بسرهما من وجهة نظره، كما عمل شاهد ثالث على كشف المسكوت عنه في ما حكته الشخصيتان المحورتان. ويتقدم عبد الرحيم في محكيه على أنه كاتب يفكر في كتابة تجربته وعلاقته بلبانة، كاشفاً النقاب عن المعنى الذي تتخذه الكتابة

المرأة والألم واللعب

في "سوق النساء" للكاتب المغربي جمال بوطيب

د. حسن المودت

"أما..."

عندنا خطًا لقاء لا غير

ضميني إليك، أو عودي..." (سوق النساء، ص ٢٢)



١ - سرورت النساء أو الرواية الإشكالية:

سوق النساء أو ص. ب ٢٦ هي

أول رواية يصدرها القاص الشاب جمال بوطيب سنة ٢٠٠٦. ويمكن تصنيفها ضمن ما يسمى اليوم: رواية قصيرة كشكل جديد بدأ يتأسس في الأدب السري المعاصر، ولم يزل بعض ما يستحق من العناية، خاصة وأنه يبدو نوعاً أدبياً إشكالياً: أ يتحدث بالمقاييس الكمية أم بالمقاييس النوعية أم بهما معاً؟ أهو شكل ينسب إلى فن الرواية أم أنه شكل يريد أن يتجاوز الرواية بممارسته اللعب وتقنيك نظام الكتابة وإصادة تزييه وتنظيمه؟ إلا يمكن الحديث هنا عن شكل سري

عند إنسان يقاسي آلام فقدان الوحدة والغياب.

يمكن اختزال حياة عبد الرحيم دباشي في محطتين مركبتين: الأولى، فقد فيها أمه، ويبدو هذا فقدان كأنه متجزئ في النفس، والثانية، فقد فيها لبنة، ويبدو هذا فقدان كأنه يصعد الإحساس بلا جدوى البحث عن امرأة تحل محل الأم. وبين المحطتين، هناك البحث المتواصل عن بديل للأم، هناك الاستقرار والانتقال من حب إلى آخر، من جسد إلى آخر، من امرأة إلى أخرى، بشكل يمكن أن يبدو من خلاله عبد الرحيم كأنه الطفل المظلوم الذي يحاول باللعب ويجتهد اللعب أن يجد الجسد البديل، وأن ينسى آلام فقدان الجسد الأول، ذلك فقدان الكبير. وممارسة الكتابة بالنسبة إلى عبد الرحيم لا تخرج عن إطار هذا اللعب الرمزي الذي يجعل الصفحة البيضاء تقوم بدور الأم، ويجعل الكتابة تقوم بدور المرأة.

سوق النساء رواية نقول الجرح والأم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو في كشف العقد والمكونات والظواهر النفسية المتعلقة بقمص الحب التقليدي، بل إنها تحاول أن تعرفنا على "أنا" متألمة من خلال محكيها الخاص، من خلال أسلوبها ولغتها، مع ما يصاحب ذلك من إحساس وإيقاع وتقطيع وتفهم وانفعال. وتبدو الكتابة كأنها كتابة الجسد، بأعضائه وأعصابه، أو كأنها لقاء حي متور بين جسدتين ماديين: جسد الكاتب وجسد الصفحة. ويبدو هذا الأخير كأنه يقوم بدور الجسد المفقود الغائب: جسد المرأة، وتبدو الكتابة كاشتغال على الحساد، لأنها تسمح لنا بالسرد بتجاوز أزمتها، وتعدي آلام الغياب والفقدان، واستعادة قوى الحياة، وممارسة اللعب والكلام والكتابة.

ولا يهم هذا الاقترب بين الكتابة واللعب ما تحكيه هذه الشخصية فقط، بل مما تمكن ملاحظته بالنظر إلى الكتاب في مجموعه، في طريقة ترتيب فصوله، وتأليف عناونه،

سوق النساء رواية نقول الجرح والأم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو هي كشف العقد والمكونات والظواهر النفسية

وبالنظر إلى النص الروائي في بنيانه الصغرى والكبرى، في منطقتيه وموئته، وكأنه، فالأمر يتلاق هنا بكتابة تمارس اللعب وتتهدد الأنظمة المألوفة في الكتابة والتلقي، لا يهّمها أن تستجيب لانتظارات القارئ أو الناقد أو تيار أدبي حتى ولو كان تجريبيًا.

فالكثافة هنا تجربة ذاتية، مبدئية، تكتب عن الجسد والجسد، بجسد ساووم يكتب على جسد الصفحة، يقول حكايته ومأساته وتجربته مع الآخر، مع جسد آخر، وينقش الآلام وجراحاته، ويهيئ ذكرياته وأحلامه، ويفكر كيف يجعل من الكتابة سفينة النجاة، أي تلك الكتابة التي تشتغل على الحساد، وتخرج الحي من الميت؛ ما هي الكتابة عنك وإليك أصبحت الما يتفي أن اتخلص منه... وأن أنظمك منك... (ص ٢٥).

٢ - اللعب بالكلمات أم الكتابة واللعب

أول ما يفاغح القارئ وهو يشرع في قراءة هذه الرواية أو يطالع على عناوين فصولها هذا الميل إلى اللعب بالكلمات. قد يكون ذلك من أجل بيان قدرات المصادر اللغوية، أو من أجل لباس النص لباساً موسيقياً باستعمال الجناس أو تكرار الكلمات في المقطع الواحد كما في الأسطر الأولى من الرواية:

"توقفت تراجعا نمت كلامها بكونه

دمابة خفيفة لا غير.

لم يتع ما توقعت. وقلت: (ص ٧).

وقد يكون الغرض من اللعب بالكلمات، بل بالكلام، أوسع وأبعد، فلا ينحصر الأمر في اللعب بالكلمات والألفاظ، بل يمتد هذا اللعب إلى التركيب والتأليف. وتكفي ملاحظة عناوين فصول الرواية: عنوان الفصل العاشر هو: رأس الخيط، وعنوان الفصل الثامن: خيط الرأس. الألفاظ نفسها وبالنسبة هي التي نجدها في العنوانين، ولكن بتركيب منابر، ويختر من أمكنتها، ويميد تزيينها وتركيبها. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن العنوان الأول: رأس الخيط يرتبط بالطرانق والأساليب المألوفة في السرد الشفوي اليومي، فإن قلب تركيب هذا العنوان إلى وجه الآخر: خيط الرأس يبدو كأنه اشتغال على التركيب المألوف القار، بتفكيكه وإعادة تزيينه وتركيبه، ربما بهما عن ذلك التركيب الآخر، المقابل للمناظر، للضمير والغائب، ويبدو اللعب بتركيب الكلام كأنه بحث عن وجه آخر للظلم المألوف، وبحث عن حكاية أخرى لم تقل بعد، وبحث عن معنى آخر لم يكتب بعد.

ولهذا نجد اللعب يشمل طريقة بناء الكتاب وترتيبه وتصنيفه، ذلك أن الفصول لم يحصل ترتيبها على الطريقة المألوفة في تأليف الكتب، والقارئ أمام كتاب يبدأ بالفصل العاشر وينتهي بالفصل الثاني. بواسطة اللعب، يتشكل النظام المألوف في الترتيب والتأليف، ويقوم مقامه نظام غير مألوف يبدو غريباً وبعبثاً ولا معقولا.

ويبدو الأمر أكثر غرابية عندما يكتشف القارئ أن فصول الكتاب المعثرة البهترة غير المنظمة ليست كلها حاضرة، ولا وجود في الكتاب لفصلين، الرابع والسادس. كأننا أمام كتاب غير تام، وأمام رواية غير مكتملة، وكان السارد لا يقتل على التام والمكتمل، والنهائي، بل أنه يصعد اشتغال آخر، اشتغال على الجزأ المنتسم، المحذوفة





بعض أجزاءه، المفقودة بعض تفاصيله.

والسلب في هذه الرواية مبدأ يحكم السرد في ينهاته الصغرى والكبرى، ويؤسس نضاً سردياً لا يخضع للشروط الجمالية المألوفة، فهو نضٌ يبذل متعمداً ومنقسماً وهجناً، لا يطلب الانسجام والتماثل والتطابق والوحدة قدر ما يريد أن يكون متعمداً وهجيناً ومنقسماً، فهو متعدد الضمائر والأصوات واللغات، ينتقل بين أكثر من سارد، وأكثر من لغة، ولا يجد صعوبة في الانتقال، داخل المقطع الواحد، من لغة الكتب إلى لغة الواقع اليومي الميش، تتخلله حكم وأمثال وأقوال من الأدب الشعبي، ويفضل التعبير الشفوي اليومي عندما يكون ضرورياً أو أكثر تديراً وقوة، كما تفتحه بلاغة القول الشعري في إيجازه وتكثيفه، في رموزه واستعاراته، هي أصواته وإيقاعاته.

وهكذا يبدو النص السردى كأنه فضاء حر يحقق لقاء بين أشياء متعددة ومتباينة: اللغة الشفوية/ اللغة المكتوبة، الأدب الشفوي الشعبي/ الأدب المكتوب، السرد/ الضمير، العالم الاجتماعي/ العالم النفسي، الحاضر/ الماضي... وهكذا فانص هضاء يتميز باليوونة والمرونة، ويأتي مفرداً ومتعدد، ويقود إلى المسرح الداخلي للأن في علاقتها بالأخبر، ويقول المواليم الداخلية والمعوالم الخارجية في تشابكاتها وتجاذباتها وتناقضاتها، ويقدم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة، وهو في كل ذلك، نص سردي يبدو كأنه ينفجر إلى وحدات متعددة، فهو كل ناقص غير تائم كما رأينا أعلاه، وهو هنا نص متعدد السطوح والمستويات، يبطن الأزدواج والتعدد والتناقض، ولا يقوم منطق على مبدأ الانسجام والتماثل.

ومن خلال هذا اللعب تلمس غير قليل من الصغرية من أنظمة الكلام والتأليف والكتابة والتلقي، فهي أنظمة عقلانية متضخمة تستكين إلى الاستقرار واليقين والطمأنينة والكل. واللعب وحده يستطيع أن يزلزل هذه الأنظمة، ويميد تشكيلها وترتيبها، ويقول وجهها الآخر المعيشي واللامعقول، وينشر القلق والتوتر، ويصيح للأن

الكتابة أن تكتب وفق النظام الذي تراه مناسباً.

٤. كتابة الألم/ نيات الألم

تفتح الرواية بفصل يتكلم فيه سارد رجل ينضمير للتكلم، ويبدأ حكايته من لحظة حاسمة ومدمرة، هي لحظة قررت امرأة، هي موضوع حيته ولذته، الفراق والانفصال عنه، أي لحظة الأزمة، لحظة صدمة غير متوقعة أحدثت رجّة كبيرة في النفس، فانفصله عن هذه المرأة لا يعني إلا السقوط والموت، وعباراته لا تقول غير ذلك: "أسندتني جثة"، لم يتح ما توقعت وقعت، ولا حيلة أمام السقوط والموت: "ماذا يملك الميت أمام مفسله".

في هذه اللحظة القاتلة، تحضر الكتابة، ولم يفكر السارد في شيء آخر غيرها، فهو كاتب أو على الأقل يتلذذ بممارسة وهم الإحساس بأنه كاتب، والكتابة هي لمية متعددة الوظائف، تصلح لجمل قصته مع حبيبته تبقى خالدة، وتصلح لممارسة النسيان، نسيان الألم والتألم من فقدان غير متقرر لامرأة كانت كل شيء بالنسبة إلى الجسد والروح: "ها هي الكتابة عنك واليك أصبحت لما ينبغي أن أتخلص منه... وأن أتخلص منك" (ص ٢٥). وتصلح للتخلص من شيء ثقيل على النفس:

"قصتي معك - يقول السارد - ترحمتي، وأعتبر كتابتها تخلصاً من ثقل يقوّس ظهري" (ص ٨). كما

اختار السارد الكتابة

لممارسة عملا

داخل النفس المتألمة

يساعدها على رفع

الألم ونسيان الوحدة،

وتقوم الأنا المتكلمة

الكتابة من خلاله

باستحضار الذكريات

تصلح لمقاومة ضغوطات الوحدة وقوى السقوط والموت واستمادة قوى الرغبة واللذة والحياء كما تتجلى في جمال الحروف والألفاظ، أي في جسد الكتابة:

"فتحت كتاش * الكاشافلام ... وفي صفحته صرت أبحت عن أي بياض أفتقته... مثلنلذا بممارسة وهم الإحساس بأنني كاتب، يمكن لألق الحروف وبهاء الألفاظ أن يكون عزائي الأوحدا كلما دامني شعور بهذه الوحدة القاتلة التي لم أعد أقوى على مقاومتها. لقد تحولت وحدتي منذ مدة إلى شيء يريحني، ويضاعف إحساسي بوشك موتي" (ص ٧).

وهكذا تحضر الكتابة لتؤدي وظيفة نفسانية، فالأن الكتابة لم تتجنب إلى الصفحات البيضاء إلا هي لحظة الألم والتألم من الفراق والانفصال والوحدة، كان الكتابة تقوم مقام الغائب، أو لا يمكن أن تصدر إلا عن الغياب والفقدان. فهي لمية لنسيان المرأة، وخاصة هذه المرأة التي تتقن تهيه طيق الألم: "طياخة كتكت أريدك كما عهدك، مامرة ويدك فيها ملح "لبنة".... لم أدرك أبدا أن طيبك ذلك لم يكن إلا تمارين ناشلة من أجل تهيه أشهيه أبهى وأبرع وأرعب طيق صنفته يدك وتقديمه لي... طيق الألم" (ص ١٢).

وقد اختار السارد الكتابة لممارسة عملا داخل النفس المتألمة يساعدها على رفع الألم ونسيان الوحدة، وتقوم الأنا المتكلمة الكتابة من خلاله باستحضار الذكريات وأخبار الزمن الماضي الذي كان يجمعه بموضوع حبه ولذته: المرأة. ويتقدم الاشتغال على الذاكرة، الفردية والجماعية، باعتباره عملا ضروريا من أجل نسيان الحاضر المؤلم، واستحضار ذلك الماضي اللذيذ الذي دخل عالم الفقدان والغياب.

وهكذا المعنى، يمكن اعتبار سوق النساء صرخة سرديّة شعريّة لإنسان يتألم من فقدان أخره، لكنه بدل أن يورثها في أجواء البكاء والحزن والحداد، يدعوها إلى نسيان الألم واستحضار الذكرى المثلية بالحياة والحب واللذة والسفر وكل ما يمكن أن



فهي لا تطلق سراجه إلا بعد أن تتمنّى أعمامه وبواطنه، وتبدو القراءة بالتالي كأنها صعود إلى قلب الجسد الحيّ.

ما لا تستطيعه أية امرأة أخرى تستطيعه الكتابة، وخاصة في منهاها المادي للمفوس، فهي اللعبة التي تتحقق معها تلك اللذة المستحيلة: ملاسمة الجسد اللبني الأبيض، وإعادة الحياة للجسد الغائب، واشتغال الرغبة من جديد، فالكتابة كما قال فلوير تقوم بدور المرأة، إنها موقد الرغبة ومصدر اللذة.

٥. الكتابة امرأة

يقدم السارد، الرجل العاشق، في بداية محكيه، الحدث المؤلم، حدث الفراق والانفصال عن المرأة موضوع حبّه، باعتباره الخليفة اللاواعية التي تقف وراء انجذابه إلى الورقة البيضاء وممارسته فعل الكتابة.

وتتقدم الكتابة باعتبارها فعلا ماديا وممارسة ملموسة، أي فعلا يدعو إلى التساؤل عن الحاجة الرمزية التي لا يمكن أن يسمّها إلا فلم يفتقد بكارة جسد صفعة بيضاء عذراء طاهرة.

يتحدث السارد العاشق الذي يقاسي آلام الفقدان والوحدة عن انجذابه إلى فعل الكتابة باستعارات ذات إيهامات جنسية: شاورق كاش "الكامافلام" ساطعة اللفة، بيضاء عذراء لم تتسلل إليها بمد يد خبيثة خبيثة تلوث ظهرها... (ص ٧)، والورقة " البيضاء حمرن للفلم يونيه أنى شاء" (ص ٧).

ويتم هذا انجذابه، هذا الجسد الأبيض، تقوم بدور ذلك الجسد الآخر الغائب: جسد المرأة، موقد الرغبة ومصدر اللذة، والقلم في الواقع المادي للمفوس لا يعارض إلا فعلا جنسيا رمزيا، والأنا الكتابة لا تتحكم في فعلها جنسيا، فالكتابة باعتبارها

فعل جنسيا تتحرر من قبضة الوصي وتفجر خزان اللاوعي، ولهذا تقول الأنا الكتابة: " بين الورقة والقلم لست إلا محرّثا أو ثورا يجزّ محرّثا" (ص ٨).

وإذا كان الفعل الجنسي يقتضي سابقا أن يتمرّ الجسد للمرأة، فإنه اليوم يتمرّ الجسد الصفعة ليقتلص

قيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والألام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على "أنا" متألّمة من خلال محكيها الخاص

مأساوي: صدر الألم لا شبيه ولا نظير له: " اعزفني - يقول السارد الرجل العاشق موجها خطابه إلى أمّه - حين نسيت صدرك، وخنت المهدي... وفكرت في أن أجعل من أخرى أمّا لي" (ص ٣١)، فصدر الألم لا يؤمّن بمصدر امرأة أخرى، وليس في مقدور أنثى غيرك - يقول السارد العاشق - أن تحس بهول الفقد الذي يلغني... (ص ٣١).

لا يمكن لأية امرأة أن تحلّ محلّ الأم، ولا يمكن لأية أنثى أن تصعد الأنا المتألّمة على رفق الألم ونسيان موضوع الحب الأول، وتعميئ ذلك الصدر اللبني العزيز، المفقود إلى الأبد.

من خلال سوق النساء نطلّ على هذه الأنا الكتابة التي درّسها الفقدان في كيانها، وصار جزءا منها، وساهم في بناء ذاتيتها، وتعرّست على تجاوزه الجراحات والألام.

وقيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والألام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على "أنا" متألّمة من خلال محكيها الخاص الذي يجعلنا نصنّ كأننا أمام جسد متالم يكتب على جسد الصفعة البيضاء بلقة القلب وأحرف الشرايين، مشدّدا علاقة فيزيقية بالألفاظ والمباريات تجعل للصوت السردى صدى ونفسا، وكان الكتابة فضاء حرّ للقاء رمزي بين جسمين، جسد الأنا الكتابة وجسد الصفعة البيضاء. ويبدو الجسد كأنه لا يتحكم كل التحكم في الألفاظ والكلمات، فهي فخّ ومصيدة عندما تمسك بجسد ما

يسمح للأنا المتألّمة بأن تستعيد قواها وتكتسب من جديد أسباب الاستمرار في الحياة.

وتزداد علاقة الكتابة بالألم عمقا وامتنادا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الألم متجذّر في الجسد والنفس، وأن الإحساس بالفقدان والغياب لا يرتبط فقط بهذا الحدث المرضي: فراق بين عاشقين وانتهاء علاقة حبّ بين امرأة ورجل. ما لم يقله السارد الرجل العاشق ولا الساردة المرأة موضوع الحب، وفصحته سارد آخر شاهد على علاقتهم في نهاية الرواية هو أن أيّا منهما لم يحبّ الآخر في يوم ما، كل منهما كان له أكثر من موضوع حب، وكان جسد كل منهما موزعا بين أجساد أخرى عديدة ومختلفة، وهذا التمزق والانقسام والانتثار يمسك هذا البحث اللانهائي عن الجسد المفقود باستمرار:

" عبد الرحيم لم يحب يوما لبانة... ولا لبانة أحبته... في ذروة الحب وسمّى تجليته...

كان عبد الرحيم يشق منار المرضة ومديعة الخياطة ونهال المراهقة وأمال طبيبة الأسنان ونساء آخر...

وفي ستم العشق وفور توحده...

كانت لبانة تعشق عبدو بلولجة المهاجر المخترب، و"حبيب" التونسي، أستاذ الهندكاتيك بكلية علوم التربية، و"منير" الكورثاني صديق عبد الرحيم ورجالا آخرين... (ص ٣٦).

وبالتسوية إلى السارد، ينتمي هذا الألم، ألم فقدان الحبيب إلى زمن أقدم وأرسخ في النفس، زمن أن فقد أمه: فأخرج أنا من الداخل كمجذ نخله. وأشعر أن الفراغ خلفته " أمّا " يوم غرت بي حمرة وجهي وتوهجه وتركتني وسافرت ذات فجر" (ص ٣١).

حاول السارد طوال حياته أن يجد بديلا للألم في امرأة أخرى، بحث كثيرا في سوق النساء عن أنثى أخرى تكون أمّا له دون جدوى، فقدرة



من جسد المرأة: " تمررت لك مرارا، واليوم أتمنى لأتبعثر منك" (ص ٢٦).
يتعمد الجسد أمام الورقة البيضاء، ويقول حكايته ومأساته، ويستلطف ماضيه وذكريته، ويبدو كأنه يريد أن يقول ذاكرته كلها، وتحسن بالخيال والذكريات والأشياء تتدافع وتتزاحم من أجل أن تقال، وفي الوقت نفسه، يسكننا الإحساس بأن أشياء كثيرة لم تقل، وأن هناك أشياء كثيرة لا تقال أو لا يمكن قولها: " هناك أشياء في الفن يصعب البوح بها، كما يصعب على امرأة أن تحكي وقائع أول ليلة قضتها مع أول رجل" (ص ١٢). يبدو كأن الذكورة نهيم على القضاء السري، لكن الواقع أننا نحس بأن هنالك شيئا ما يصعب تذكره وقد يستحيل استحضاره، وهناك كلام لا يجد طريقه إلى القول، ومن هنا نلاحظ هذا الميل إلى بلاغة الحذف والإيجاز والتكثيف والرمز والإيهام واستعمال الأمثال والحكم والأشعار.

يتعمد الجسد أمام الصفحة البيضاء بالشكل الذي يجعل القارئ يلحس اضطرابا أو انتظارا يتدفق من كتابة تمارس الغوص داخل باطن يتألم لا يمكن أن يحترق عن نفسه إلا من خلال أشكال مكثفة وجيزة تبدو مفككة ومقصدة. وبهذا يأتي جسد النص، جسد الصفحة، هجينا متقطعا مفككا: إذا أخذنا الصفحة ١٢ على سبيل التمثيل فإنها تتكون من استعارات وحكم وأمثال واقتباسات، والكلام متقطع متباين، قد يستمرس على شكل فقرة، وينقل بعد ذلك ليسجل في سطر واحد يبدو منفصلا في الشكل عن سابقه حكمة أو خلاصة أو استمارة، كأننا أمام نص متعدد هجين مفتوح على أصوات كثيرة ومرجعات عديدة، لكنه في الوقت نفسه يبدو نضجا مغلقا وترميزيا، يحتفل التجربة ولا يكتفى بكل تفاصيلها.

وجسد الورقة البيضاء قد لا يكون جسد أية امرأة، وإذا استحضرننا ما لفقدان الأم، الحب الأول والأخير، من أثر على نفسية الأنا الكتابة، فإن الورقة البيضاء تتحول من شيء مادي، ومن مجرد أداة، إلى شيء رمزي يفرض

بالدلالات والإيهامات، فهي لا تقوم بدور المرأة فقط، بل إنها تقوم بدور الأم، وتقدم جسدا أبيض لبنينا، من خلاله تستعيد الأنا الكتابة ذلك الصدر اللبني، العزيز اللذيذ، المفقود والمفتقد إلى الأبد.

٦ - علامات أولية:

يمكن تصنيف سوق النساء ضمن ما يسمى " رواية قصيرة " لاعتبارات كمية، إذ لا يتعدى الكتاب من حجم متوسط الثمانين صفحة، ولاعتبارات كيفية وتنوعية، فالرواية تشتغل على اللغة، وتستثمر الإمكانيات الإيجازية والرمزية والشعرية للكلمات، وتوظف والإيجاز والتكثيف والرمز والإيهام، وتفتتح على أشكال وأنواع أدبية عديدة ومختلفة، سردية وشعرية، من الآداب المكتوبة كما من الآداب الشفوية الشعبية.

يبين هذا الشكل الروائي الأكثر ملائمة للحياة المعاصرة، شكل الصانديوتش، لكنه شكل يحرس على أدبية النص وشعرية، ويتقدم طبعا واحدا متعددا، محكي بضمائر مختلفة (الملك، المخاطب، الغائب)، ويكثر من سارد (السارد رجلا/السارد امرأة، السارد الشاهد)، ويكثر من لغة (اللغة اليومية المغربية/ اللغة العربية الفصحى، لغة الأدب المكتوب/ لغة الأدب الشفوي). إنه محكي قصير، إلا أنه متعدد الحكايات والأصوات واللفات والسر، يحرس على تقديم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة، ميّال إلى اللعب والسخرية.

سوق النساء محكي يبدو متعددا وهجينا، تتداخل فيه أشياء كثيرة وتتشابك، كأنه يريد أن يقول الأشياء كلها، ويأتينا الإحساس بأننا أمام محكي ينقسم ويتفكك، ينتهك النظام المألوف في المرد والتأليف، فيبشر ترتيب الفصول، ويعمل على حذف فصول أخرى دونما مبرر وأضح إلا هذا الخداع والمكر وحب اللعب الذي يميز الماسك بغيوب السرد. ويبدو الأمر كأننا أمام حكاية لم تكتمل بعد، وأمام شيء لم يقل بعد ولم

يجد طريقه إلى الكلام، وأمام شيء مفقود إلى الأبد، مهما قلنا لا يمكن استعادته في صورته الأصلية. ومن هنا فالمحكي لا يمكن أن يكون إلا شيئا غير مكتمل ولا نهائي، مجزأ ومفكك، غريب وغامض، غير مرتب ولا منظم، ومعدومة بعض أجزائه وأطرافه، ولا أحد من الرواة يملك أسرار الحكاية بأكملها.

وقدرة هذا المحكي أنه بشكله المتعدد النقسام مرآة تجعلنا نرى الانقسام أو الانتثار الموجود في الداخل، في داخل الجسد، في هذا المرح المسح الداخلي، الذهني والنفس، الذي تتداخل فيه الأحاسيس والأفكار والذكريات، وتتشابك الأزمنة والأمكنة، وتتداخل اللغات والأصوات والروى.

من هذا المرح الداخلي لد " أنا "، يستمد المحكي شكله المقسم المتفكك الذي يبدو كأنه لا يخضع لنظام ما، متحررا من الشروط الجمالية التقليدية للانسجام والتناسك، فالكتابة لا يمكن أن تكون إلا تجربة ذاتية باطنية، فهي غوص في الذاكرة والنفس، تقول الجرح والألم، الغياب والفقدان، وتكتب الجسد في انتثاره المأساوي وانقسامه بين الأنا والآخر، الذات والمجتمع، الرجال والنساء، الحاضر والماضي... هنا نجد الكتابة مرآة تعكس ما يحدث بالداخل، وقدرة هذه المرأة تكمن في كون انكاس الداخل على الخارج يفتح الكتابة السردية شكلا جديدا غير مأروف تميزت به الأعمال السردية التي تركزت حول المواقف الداخلية لشخصيات داخل ما يسمى بـ " تيار الوعي ".

لكن الكتابة في سوق النساء تتعدى هذه الوظيفة الانكاسية التسجيلية، وتؤدي وظيفة أخرى أكثر أهمية بالنظر إلى المصالح الذي فرضها. ففي سياق الأزمة التي يعانيها الكاتب السارد في الرواية بعد فقدان حبيبته، تأتي الكتابة لتكون شفا تطهيريا تعويضا، فوجدتها الكتابة تستطيع أن تدرم الهوة، وأن تسد الفراغ، وأن تقوم مقام المرأة، مقام الأم، موضوع الحب والغياب والفقدان.

* كاتب من المغرب

.. "بنات الرياض" وأخواتها!

سأدر نفسي

بأثر رواية "بنات الرياض" للروائية رجاء الصانع، تكاثرت في السعودية عدة روايات على منوالها، حتى اكتملت ظاهرة تجاوزت ٥٠ رواية في أقل من عامين!

واللافت أنه بعد عدة أشهر من صدور "بنات الرياض" بما فرضته من صدى له قوة الصوت، أن بعضهم قد اعتبرها حالة عابرة أو "بيضة ديك" لن تهين مناخا مشابها يحتمل أن يكتب لها نحو خمسين جزءا لنحو خمسين كاتبة!

لكنها، بعد عامين فقط، استطاعت أن تكون كوة في جدار متداع لم يحتمل تمدد آلاف الأوراق التي تناولت التجربة الشابة باهتمامات وقراءات لم تخرج عن تقليب الرواية بنهنية قراءة خبر حول كائن غريب من آخر سوي.

قدرة "بنات الرياض" على انتاج الجدل لماعين على الاقل، جاءت شبيهة بذلك الجدل الذي صاحب الادب النسوي في انجازه منتصف القرن الماضي، لكنه هاءا. تأخر كثيرا وجاء في وقت تقدم فيه الحديث عن ذواں مصطلح الادب النسوي بعد أن اتحت بعض أركانه إلى الكتابة خارج الدائرة غير المكتملة لنون السودة

الرواية، مشحونها المسالية الأربع، لم تأت تحديد يدكر يمكن أن يقال أنه ذات حر وراء الباب "منوح" فهي منطقة الحليج، تحديدا. علت ميكرًا أصوات نسائية خليجية تطرقت إلى محمل ما أثارته "بنات الرياض"، وقبل تسمية "الانترنت" التي استفادت الصانع كثيرا منها في الاطلاع على نماذج واقعية رسمت لها معادلا رواليا.

إذن لماذا أعادت الرواية جدلا كان قد فُرج منه؟

الإجابة الأسرع، وربما الأكثر قربا من الحقيقة، أن الرواية هي الأولى التي كتبتها امرأة في المجتمع السعودي بهذا البوح الصادم.

وإن كان يمكن نقض الإجابة بأن المجتمعات الخليجية متشابهة وأن النماذج السابقة غطت كامل مفردات تلك البيئة - إلا أن ذلك يمسى جزءا موضوعيا من الإجابة، إذ ما تأكدنا بما يشبه الجسم أن "بنات الرياض" وأخواتها هي الروايات التي صبرت بأثرها، كن يعنواوين المثيرة ودوارثهن الممحوم حول مفردة الجنس يستهدفن أبناء وبنات جيلهن ممن يبحثون عن طرائق إلى اللذة عبر "البلوتوث" و"الأقراص المدمجة".

قد يبدو هذا حكما مغررا في القسوة على تجارب يتفق معظم المتابعين لها أنها لم تقدم مستويات فنية تؤهلها لأن تكون رصيدا إضافيا للآدب النسوي الذي تكرس عبر أكثر من نصف قرن، بل يبدو منصفًا القول أنها أيضا لم تراكم فوق آثر الآدب السعودي، وتحديدا في الموضوعات التي تطرقت لها هذه التجارب كروايات تركي الحمد وعبد الخال وشاذي القصيمي.

الواقع أن جمهور رواية "بنات الرياض" وأخواتها كان جمهورا غير قارئ بالأصل، في معظمه، جمهور يتنقل بين المظاهر المختلفة في سياق حياته اليومية التي قد تتنوع في اليوم الواحد، بين محطة وأخرى، وموقع وآخر مما يجعل الرواية وأخواتها ظاهرة اجتماعية، لا أدبية بكل تفاصيلها.

لكن أخطر ما أفرزته ظاهرة "بنات الرياض" هو هاجس الكتاب الشباب بالانقطاع القارئ غير المعنى بالقراءة، عبر استرضائه بالفكرة التي يشتقي والوسيلة التي يتقن، مما يخلق التباسا خطيرا بين الكتاب الرديء، النافع والكتاب الجيد المحدود التوزيع، وهو التباس شديد الخطورة، تحديدا، على القارئ العادي الذي قد يستقبل ما يصلة بسهولة على أنه نهاية المعنى!

كتب وسجله أروى

أنتج أمة فاقدة للشخصية خاضعة للمشيئة، مسلوطة الإرادة.

٣- إن محمداً نبي العرب والمسلمين هو أقرب إلى الشخصيات الإصلاحية منه إلى الأنبياء المرسلين برسالة للملأين.

٤- إن دور العلماء المسلمين في كل أطوار التاريخ لم يتبدل النقل عن الحضارات واللغات الأخرى نقلاً حرفياً مجرداً، وأحياناً نقلاً محرفاً دونما ابتكار أو إضافة.

٥- إن علاج الأمة الإسلامية ونجوتها من الكيوة يكمن في اجتذاء النموذج الغربي سلوكاً وتطبيقاً وثقافةً). وقد أنجز المجلدان المنظمه العربية للتربية والثقافة والعلوم ومكتب التربية العربي لدول الخليج، وكان من بين الاعتبارات إلى إصدار هذا الكتاب مشاركة الأمة العربية والإسلامية سعيها إلى استعادة مكانتها في الدورة الحضارية المتجددة، وإعادة الصلات العريقة والأمشاج والروابط التي كانت تربطها الشعوب والأمم والأجناس. ولو تأملنا ملياً الأبحاث التي تناولت مناهج المستشرقين لتأكد لنا مثل هذه الغلبة لتزوعات المثلثية في مجالات القرآن الكريم والسنن النبوية وروايتها والسيره النبوية والمفيدة الإسلامية والقانون والتربية والفلسفة والتاريخ واللغة والأدب، وأتوقف عند دراسة «موقف مرجليوث من الشعر العربي» لمحمد مصطفى هدار، وقد افترضها كاتبها بالقول:

«على كثرة ما كتب المستشرقون في قضايا اللغة العربية والأدب العربي لا نجد مثالة تقيّل سوء المنهج العلمي خضوعاً للتصبيب القبيح ضد العروبة والإسلام أشد وقماً وأبعد أثراً من مقالة «دين» صمويل مرجليوث David Margoliouth. المستشرق الإنجليزي الذي نشرها بعنوان «أصول الشعر العربي The Origins of Arabic Poetry في عدد يوليو عام ١٩٢٥ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية التي تصدر بلندن: «Journ of the Royal Asiatic Society» والتي كان رئيساً لتحريرها (٢)».

واتفق الرأي على أن بعونه التي تتصل بالإسلام

الثقافة والثقافة المعكوسة

تأثير الثقافة العربية

الإسلامية والأدب العربية أنموذجاً

د. عبد الله إبراهيم

ظهرت إلهامات كثيرة إلى الثقافة المعكوسة في أعمال المستشرقين عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية بعامة والأدب العربية بغاصة، وقد تنامت هذه التأثيرات ضمن نداء حوار الحضارات الذي يقوم على حوار الأديان والعقائد والثقافات، وارتفعت أصوات هذا النداء خلال نصف القرن الماضي، مع تطورات حضور الاعتراف بمآثر الحضارة العربية الإسلامية وإبراز دورها المتألق ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في

مضمار التقدم البشري والتطور الإنساني على الرغم من أن معظم المستشرقين، إلا هيما لدر، وعلى الرغم من اختلاف أساليب تناول ومناهج البحث وطرق الدراسات ينتهون في غالب الأحيان إلى نتائج متشابهة، كما هي الحال في تجميع «مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية» (مجلدان ١٩٨٥)، ونذكر منها:

١- إن العنصر العربي عنصر مختلف بخصته، وطبيعته الجنسية والمناخية، الأمر الذي عطل فيه دوافع الإبداع والابتكار.

٢- إن الإسلام دين نهي وأوامر وزجر وكبت للحرية والاجتهاد، الأمر الذي



تتسم بالتعصب المقيت وألعب عن المنهج العلمي والجهالة الفاضحة، كما في كتابيه محمد ونشأة الإسلام (١٩٠٥) والإسلام (١٩١١). وفي بحثه عن العلاقات بين العرب واليهود حتى ظهور الإسلام (المنشور عام ١٩٢٤).

وردَّ عدد من المستشرقين على مرجليوث ضمن جهود المكافحة المكموسة مثل برنيلسن الذي دان أفكار مرجليوث حول نفيه لتحضر المجتمعات العربية والإسلامية آنذاك، بقوله: «لهم من المستبعد لزهدها ملكة هنية لدى أقوام ذي حياة بدائية»، وفي رد «برونيلسن» على مرجليوث، في هذا الجزء يقول: «إن يكون مفهومًا لماذا فضل علماء اللغة الذين ازدهروا في العصر الأموي نفسه اعتبار اللغة أداة معينة على تفسير القرآن، وإلذا جملوا شواهدهم من الشعر الجاهلي، وفضلوا على الشعر الأموي» (٢). وتؤيدون بذلك الذي افترض لأفكار مرجليوث أيضاً حول تحديد أولوية الشعر العربي. ولا يفتي أن السمة الغالبة على دراسات المستشرقين هي المكافحة، ويقلب عليها التضييق والتزوير وتشويه صورة العرب والمسلمين، فبرح اتجاه المكافحة المكموسة من بعض المستشرقين الذين يتقصون في دراساتهم الموضوعية والنزاهة والمنهجية، والأهم الإيمان بثرات الإنسانية من البشر جميعاً مهما اختلفت الحقب أو تباينت الأجناس والديانات والجغرافيات. وتلافى ذلك الاتجاه في جهود المستشرقين المؤمنين بالروح الحضارية المتواصلة، واختار كتاب «جوهه والعالم العربي» نموذجاً مع جهود العرب المستشرقين الذين تعالت في وجدانهم نبرات تعالق وعي الذات والأخر بما تقصع عنه دراسات المستشرقين أنفسهم من جهة، وأعمال بعض أعلام الثقافة الغربية المتأثرين بالثقافة العربية الإسلامية أمثال بوشكين وبيرخوس من جهة أخرى. وقال نيلدك: «إن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشرعي، لا يستطيع اكتسابها أي أجنبي، وما أبقنا عن إدراك الفروق في الاستعمال اللغوي العربي القديم» (٤).

تناولت كاترينا مومسن في كتابها «جوهه والعالم العربي» الإلهامات الكثيرة التي استوحاها هذا الأديب المبصري من الإسلام والأدب العربي، ووضعت مقدمة للطبعة العربية على أن ترجمته تتيح لقرار العرب الوقوف على مقدار ما للعالم العربي من فضل على واحد من أعظم شعراء أوروبا ومفكرها إيماناً بالآخرة الإنسانية. فقد أعجب جوهه بالعرب وأحبه، وهو خير من يضرب

به المثل للدلالة على مدى تفتح الطاقات الإيجابية البديعة إذا صادفتها الظروف الملائمة وتخطى المسر حدود التفكير المحلي الضيق وراح يفكر بغرب ومختلف عنه، ووجدت مومسن أن فكرة جوهه عن الأدب العلمي كانت في الواقع تعبيراً عن رغبته في شد أزر الأخوة والسلام بين بني البشر. وبهذا المعنى أخذ جوهه على عاتقه، ويوصفه شاعراً ألمانيا، تقريب الثقافة العربية إلى أبناء جلدته، وأعربت عن أمهلا في أن تكون هذه الترجمة فرصة لأن يكسب جوهه، صديق العرب، أصدقاء عرباً جدد، وأن تصاعد على تعزيز فكرته عن الأدب العلمي، هذه الفكرة التي طابا ناك إلى تحقيقها. وبهذا المعنى أيضاً باركت الترجمة العربية، متمنية لها وأفكار جوهه كل التوفيق والنجاح والأزدهار» (٥).

ويهد هذا التقديم لطيفة العربية من مؤلفته مومسن في ترميز المكافحة المكموسة في دراسات المستشرقين. وحوى الكتاب مبدلاً عن اهتمام جوهه بالثقافة العربية من خلال مقابته للدراسات العربية للمستشرقين وأدب الرحلات، وسعيه لتعلم العربية، وقد اعترف بذلك في حديثه:

«لا يتقصني إلا القليل حتى أبدا في تعلم العربية أيضاً. إنني أود أن أتعلم أبجديتها من الأقل بحيث أتمكن من تقليد التعاليم والطلام والأختام بشكلها الأصلي» (٦).

ويثبت مومسن أن مثل هثم الدراسات (المكافحة المكموسة) تبقى حقلًا من حقول علم الاستشراق المخصص بالدراسات العربية، لأن هذا العلم هو الذي يقرر قيمة الصورة التي رسمها جوهه لنفسه من العرب وسدى مددتها. وهذا ما لاحظته لنتس أيضاً حين قال: «إن البعث من وجهة نظر علم الاستشراق. يمكن فقط في الكشوف من ماهية الملامح التي أبرزها أو استقفا جوهه من اللغة التي كانت بين يديه. وفي هذا السياق يواجها احتمالان متعارضان: إما أن تكون الصورة التي رسمها جوهه لنفسه عن الشرق، كلياً أو جزئياً، صورة صادقة، وإما أنها كانت خاطئة» (٧).

وأوردت مومسن معلومة دقيقة عن اهتمام جوهه بالدراسات العربية للمستشرقين مفادها أن سجل الإشارات في مكتبة معينة فإيمار اشتمل على العديد من الدلائل التي تشهد على انشغال جوهه بالعالم العربي. وقد شاء القرآن وجهه المستشرق هررد لدراسة القرآن الكريم، ويعود إليه الفضل أيضاً في عنايته الكبيرة بالشعر العربي،

وشهدت مذكرات جوهه اليومية على مساعيه المحورة لتعلم قواعد اللغة العربية لدى ملازمته كتاب فليستر دي سامي «قواعد اللغة العربية».

وعالجت مومسن في الفصل الأول «جوهه والشعر الجاهلي» وفي الفصل الثاني «جوهه والإسلام» وهو الجانب الأكثر تميزاً في إضافة مدى المكافحة المعكوسة اعترافاً بالمؤثرات الإسلامية العربية في الإبداع الأوروبي، ورأت مومسن أن علاقة جوهه بالإسلام وبنيتيه محمد (ص) (٦٩٩-٦٣٢م) ظاهرة من أكثر الظواهر مدعاة للدهشة في حياة الشاعر. فكل الشواهد تدل على أنه كان في أعماق وجدانه شديد الانتماء بالإسلام، ولم يقتصر اهتمامه بالإسلام ونماطه منه على مرحلة معينة من حياته، بل كان ظاهرة تميزت بها كل مراحل عمره الطويل. فقد نظم، وهو في سن الثالثة والعشرين، قصيدة رائمة أشاد فيها بالنبى محمد (صلى الله عليه وسلم)، وحينما بلغ السبعين من عمره أعلن على الملأ أنه يعتزم أن «يحتل في شحوخ بقية تلك الليلة المتقدمة التي أنزل فيها القرآن على النبى، وبين هاتين المرحلتين امتدت حياة طويلة أصرب الشاعر خلالها بشتى الحرق عن احترامه وإجلاله للإسلام، وهذا ما تجده قبل كل شيء في ذلك الكتاب الذي يعد، إلى جانب قافيت، من أهم وصفاه الأدبية للأجيال، وتقصده به «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»، بل أن دهمشا لتزداد عندما تقرأ العبارة التي كتبها في إعلانه عن صدور هذا الديوان وقال فيها «هو نفسه» ولا يكره أن يقال عنه إنه «مسلم» (٨).

ولا تقتصر هذه المؤثرات على جوهه وحده، فقد ظهرت في عصره، جهود ومحاولات جادة لتعريب الإسلام نظراً أكثر تحرواً وأقل تحيزاً ما جرت عليه لملادة في القرون الماضية. ومع ذلك، لا ينبغي أن ننسى أن هذه النظرة لم تصيب أنجاساً عاماً، بل ظلت مقتصرة على أفراد معدودين استطاعوا أن يرتفعوا بأنفسهم إلى موقف منصف وعادل، فالثقة النادرة من المفكرين والكتاب الناطقين بلسان العصر من الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم أنهم كانوا يسمعون إلى التعلب على ضيق أفق أبناء جلدته، ويحاولون تنوير عقولهم بنية الارتقاء بالمتقدرات وتهذيب آساليب التفكير. وفي مقابل ذلك ظلت الغالبية العظمى من أبناء ذلك العصر، إن كانوا قد شغلوا أنفسهم يوماً بالإسلام



السابقة (١١).

وخصصت مكرام النعمري كتابها «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» للرهنة على الثقافة المعكوسة، فيها يتبعه الأدب المقارن من التواصل الحضاري بين روسيا والشرق العربي ووسائل الاستقبال المعتمدة بناء على دراسات الاستشراق، ومن الرواد الأوائل في حركة الاستشراق الجامعي «الأكاديمي» في روسيا نخس بالإشارة كلاً من باير Baier وكبر Ker اللذين ظهر نشاطهما في القرن الثامن عشر، حيث ساهما في الجهود المبكرة في تدريس العربية في روسيا، والتي ارتبطت بشكل خاص بإعداد الدبلوماسيين في وزارة الشؤون الخارجية.

والتى كراتشكوفسكي في دور باير Baier (١٦٩٤-١٧٣٨) في إلقاء الضوء على المصادر العربية، فخلال مرة أبرزت أهمية المواد الشرقية بالنسبة لتاريخ روسيا، ويعد سينكوفسكي Senkovsky (١٨٠٠-١٨٥٨) من أهم المستشرقين الروس الذين أسهموا بنشاط كبير في نشر الثقافة العربية، وتميز سينكوفسكي بين أقرانه بمعرفة الشرق العربي على الطيبة. أما المستشرق الأهم في دراسات الثقافة المعكوسة هو كراتشكوفسكي (١٨٨٢-١٩٥١)، ولتتسي كتاباته إلى مرحلتين زمنيتين من تاريخ روسيا هما: روسيا القيصرية ما قبل الثورة، وروسيا السوفيتية بعد الثورة. ورغم أن نشاط كراتشكوفسكي وإسهاماته في مجال الاستشراق تنتمي تاريخياً إلى القرن العشرين، إلا أننا مع ذلك نجد ثمة ضرورة في الإشارة إليه نظراً للمكانة البارزة التي يحتلها كراتشكوفسكي في الاستشراق الروسي، فهو - بحق - يعد المؤسسة لدراسة الاستشراق السوفيتية وصاحب دراسات متميزة في اللغة والأدب والتاريخ العربي والخطوط العربية (١٢).

تلازمت الثقافة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوكيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستشراق الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه، وأذكر في هذا المجال نموذجين للمناقشة المعكوسة، الأول المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين في كتابي «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» (١٩٩٢) لمكارم النعمري وبوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن» (٢٠٠١) مالك مقور والثاني «المؤثرات الأدبية العربية على قصص بورخيس مثالا حيا للثقافة المعكوسة، وقد عنيت بهذا الموضوع في مؤلفاتي

، على مواقفهم المنفردة إلى الفهم والتقدير والتعاطف والشماس (٩).

وأمنت موسم في تحليل صلة جوته الروحية بالإسلام، وقد فاقت تمييزاته وتصديحاته عن الإسلام كل ما قيل عنه في ألمانيا حتى ذلك الحين من حيث القوة والجمارة والتعدي. واتحنت له المرحلة اللاحقة من حياته، أي المرحلة التي أتت فيها دراسة الفنون في مدينة ستراسبورغ، لقاء هرر الذي حثه على قراءة القرآن الكريم ودراسته. وبينت إلى حد كبير الأصداء القرآنية في مسرحيته جوتسون فنون برلينسجن، وتكررت اقتباسات جوته من الترجمة الألمانية التي قام بها ميجران للقرآن الكريم، الصادرة في معرض الكتاب في خريف ١٩٧١، وألهمت الدراسات القرآنية جوته التخطيط لكتابة شذرات من مسرحية مسامة «تراجيديا محمد» (١٧٧٢)، ومنها قصيدة المديح المشهورة «شهد محمد». والصمت مؤثرات الإسلام على حياة جوته العملية، وأشاد على هذا النحو بالإسلام، وأتى عليه، ويثبت مضامين الحديث أنه، وإن كان قد بلغ السابعة والستين من عمره، أي بلغ خريف العمر، لم يتأخر إصابته بالإسلام أبداً، بل كان يتألم ويشتر رسوخاً (١٠).

وثمة أحداث كثيرة في حياة جوته أنابت بداية الديوان الشرقي، مما عمق إسلامياته الجوان الشرقي (١٨١٤-١٨٢٠)، كافتداء شاعر الديوان ب حافظ القرآن، وقوة التأثيرات القرآنية على فضاء الديوان، والتسليم بمشيمة الله في الديوان، والتقدير العظيم لبقيدة التوحيد فيه، واقتباس آيات إله في الطيبة، وتوارد بعض أسماء الله المائكة في الديوان الشرقي، والدعوة في بعض المواقع لبعض المبادئ الإسلامية. وتجلت أيضا الإسلاميات في كتاب «الفردوس» مثل تصورات الجنة.

وتلازمت الثقافة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوكيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستشراق الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه، وأذكر في هذا المجال نموذجين للمناقشة المعكوسة، الأول المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين في كتابي «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» (١٩٩٢) لمكارم النعمري وبوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن» (٢٠٠١) مالك مقور والثاني «المؤثرات الأدبية العربية على قصص بورخيس مثالا حيا للثقافة المعكوسة، وقد عنيت بهذا الموضوع في مؤلفاتي

وتعددت وسائل المؤثرات من الرحلات والترجمات والمصاحفة إلى العوامل المساعدة، واسلمها الجغرافي والنمسي، أما العامل الجغرافي فيربط بموقع روسيا: جارة الشرق والغرب، وقد أشار الناقد الكير د. ليخاتشوف إلى أن «الثقافة الروسية محطولة جداً (والأدب بالطبع)، فقد نمت على السهول المتسعة المجاورة للشرق والغرب في الشمال والجنوب».

أما العامل النفسي فيربط بوجود شعوب شرقية في عداد روسيا، وقد صارت هذه الشعوب جزءاً لا يتجزأ من تاريخها، لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يكون عند صانعي الشعر الروسي وقائره استعداد نفسي كبير لفهم الشرق والغرب كتمتين متمازجين، بل كوحدة واحدة. وقد ساهمت هذه الوسائل المختلفة بدرجات متفاوتة في استقبال الثقافة الروسية العناصر العربية، التي اكتنزت على امتداد قرون، ووجدت تربة خصبة للتفاعل مع الثقافة الروسية عند حافة القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر، مما أذن بصدر «التأثير والناشر»، الذي وجد أصعد تعبير له في فترة ازدهار الحركة الرومانسية (١٣)، التي تأثرت بشكل كبير بالشرقية (١٤).

وصلّت النعمري القول في أشكال للثقافة المعكوسة التي أضالها إلى حد كبير دراسات المستشرقين الروس، وتجلت هذه الأشكال في مدى انتشار خصوصيات شرقية في الرومانتيكية الروسية والموضوع العربي والإسلامي في إنتاج الكسند بوشكين والإيهادات العربية والإسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمونوف وتأثير الشرق العربي في فكر ليونوتسوي، وإنساجه، والمؤثرات العربية والإسلامية في إنتاج إيفان بونين.

وأوضح ما ورد في الفصل الرابع عن «الموضوع العربي والإسلامي في إنتاج بوشكين»، وهو الشاعر الأعظم في الثقافة الروسية، وقد تناولت دراستان استشرافيتان الإيهادات العربية في إنتاجه: الدراسة الأولى للباحث السوفيتي د. بيلكين Bellkin «تصور الشرق في إنتاج بوشكين» تناول فيها - جزئياً - دراسة تأثير الشرق العربي على إنتاج بوشكين في إطار الحديث عن تأثير مناطق الشرق المختلفة وبخاصة القوقاز وإيران والصين، وقد توقف بيلكين - خصوصاً - في مجال دراسة تأثير الشرق العربي عند قصائد «قصبات من القرآن»، كما تناول على عجلة القصتين الشعريتين «وسلمان وأودجلا»، و«ديالي المصري».

الثقافة العربية والإسلامية المعكوسة



الموسيقية أ. لوبوكوفا Lobikova. وتناولت فيها دراسة التأثير العربي على القصة الشعرية «روسلان ولودميلا» في إطار تأثرها بالأمم الفلكلورية المختلفة، كذلك تناولت «قيسات من القرآن» من خلال رؤية يشوبها الكثير من الخلط وعدم الموضوع. وقدم هذا الفصل محاولة لدراسة مكانة الموضوع العربي والإسلامي في إنتاج بوشكين وذلك من خلال تحليل مؤلفات الشاعر المتأثرة بالشعر العربي عبر مراحل إنتاجه المختلفة، وأوردت الغمري في هذا التمهيد، مقدمة عامة عرضت فيها للمكانة العامة لبوشكين في الشعر الروسي، وللرومانتيكية كطابع مميز لإنتاجه، وإلى روافد هذا الإنتاج، وانتهى هذا التمهيد بالإشارة إلى الشرق وملامح سيرة بوشكين الذاتية (١).

وكان حظ الثقافة العربية في فكر بوشكين كبيراً، وقد كان شغوفاً بدميتها في مختلف مناهجها، فتابع كتابات الرحالة الروس عن الشرق العربي، حيث حازت كتابات أ. مورافيف Muravev اهتمامه وملاحظاته. فقد كتب في عام ١٨٢٢ عن كتاب أ. مورافيف مرحلة إلى الأماكن المقدسة، ويبدأ أن بوشكين كان شغوفاً بالتعرف على تاريخ الخلافة الإسلامية، ويشهد على ذلك توجهه إلى بطرسبرج في عام ١٨١٤ لسماع محاضرة للأديب الروسي الكبير ن. غوجل Gogol من الخليفة المأمون وعصره، كذلك تشير لوبوكوفا إلى قراءة بوشكين كتاب أ. كايانوف «أسس التاريخ الساسي العام»، ج١، التاريخ القديم، وهو الكتاب الذي خصص جزءاً كبيراً للحديث عن البلاد العربية وعن الإسلام ودوله (٢).

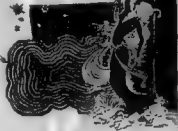
وبرزت تأثيرات الشعر العربي على إنتاج بوشكين في «نافورة باخشني سراي» بخاصة، وقد لعبت المؤثرات العربية فيها دوراً في تشييد ذلك الأسلوب الشرقي، الذي يقيم «بالخفا» فخر المؤلف كما أراد له مبدعه ويميق بالشعر مجسداً في طياته جزءاً من الأسلوب الشرقي في الشعر الروسي، وهو الأسلوب الذي اقترن في أذهان الأوساط الأدبية الروسية بلفظ «الغزاة» وأسلوب التجازات والاستعارات والتشبيهات (٣).

وظهرت مراراً صورة العربي والعربية في أدب بوشكين، وذكر المستشرق ستيناريف أن بوشكين تمكن من تصويره للمصور البعيدة والثقافات القومية الأخرى من أن ينفذ إلى عمق الجواهر

بإني
لنرى

لولة

ألف ليلة و ليلة



لولة

النظر الفكرية والجمالية، فهي شهادة شيخ النقاد الروس بيلينسكي «ما من يتألق في كليل أشعار بوشكين» (١٩). وتجدر الإشارة بعد ذلك إلى حق تأثر مؤلفات بوشكين بالشعر العربي في محاور أساسية تمثل الأركان الرئيسية في بناء الموضوع العربي، في إنتاجه: «روسلان ولودميلا» و«القصائد العاطفية الغزلية»، و«نافورة باخشني سراي» و«قيسات من القرآن».

وتكمن «روسلان ولودميلا» علاقة «الموضوع العربي» في إنتاج بوشكين باحتياجات الشعب الرومانتيكي في إنتاجه، فقد أسئلهم في «روسلان ولودميلا» الأثر الأدبي العربي الكبير «ألف ليلة وليلة» بعد أن وجد فيه الخيال الثري الذي يمكن في أعماله المثل الأعلى الأخلاقي المميز لرومانتيكية. وأثر في «قيسات من القرآن» «التركيبة القوية الشرقية»، وظهر فيها إعجاب بوشكين بالسيرة النبوية واستلهامه لها للتعبير بشكل مجازي عن أفكار الحرية والاتصال المنكر لذات، وتحلى «الموضوع العربي» في إنتاجه بسمه خالية ميرت الموضوع الشرقي في إنتاجه وهي: الموضوعية والصدق في تصوير الشرق العربي في كل نوع خصوصية الثقافة العربية القومية، وفي دفنها التاريخية، وتميزها الحضاري، العربي والإسلامي. ويشهد الموضوع العربي بجلاء حلم الشاعر الذي طالما عبر عنه وهو: «أن تتأسس الشعوب خلافاً وتلتقي في عائلة إنسانية كبرى»، كذلك يكتب «الموضوع العربي» حبيوة خاصة نظراً لتجسيده للمثل الأخلاقية للشاعر بوشكين وللأفكار الثورية التي عبرت عنها الحركة التبشيرية في روسيا في الثلث الأول من القرن الماضي (٢٠).

ولتأتي أهمية مالك مسكور بوشكين والقرآن» (٢٠٠١) ضمن السياق الكاشف عن المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين تؤكد على الشائفة المكونة وضائل تركيبة الاستشراق كما دخلت في ميادين الأدب للقرن المنهجي وللوضوعي.

ويرهن مالك مسكور في دراسته المنهجية من مقولة طالما أغفلها الغرب وداريو بوشكين، وهي أن القرن الكريم وآياته ملاذ روحي لبوشكين في سني مصلته مما طبع إبداعه العظيم، عندما نفي وحورصر من الجهات جميعها: رجال القيصير والسلطات المحلية ورجال الدين وأبيه، أثناء التحضير لتفاسد القيصريين ضد القيصير، شربت له حينئذ شخصية الرسول العربي محمد

الداخلي لهذه العصور والثقافات، محسناً في الوقت نفسه بتبنيهم وتفسيره واستلهامه لتلك الأحداث والشخصيات التي كان يصورها (١٧).

وتجلت المؤثرات الإسلامية في إنتاج بوشكين في قصيدته «الرسول» (١٨٢٦) وقصائده «قيسات من القرآن» (١٨٢٤). وعبرت هذه القصائد عن إعجابه بسيرة الرسول، وهو الإعجاب الذي يشهد عليه استلهامه لمراحل مختلفة من السيرة النبوية في أكثر من قصيدة، وبخاصة في مجموعة قصائده «قيسات من القرآن». بالإضافة إلى ذلك إذ أن تمثل شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) يرتبط بالمنهج الفني لبوشكين في علاقته بالثقافة، حيث لا يمكن فصل شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) عن شخصيته الشخصية. هذا، في بحثنا عن الحقيقة تبرز كمكمل للوجود الإنساني الحقيقي في ذاته نحو الحقيقة (١٨).

وتبرز مجموعة القصائد الشعبية التي يجمعها عنوان «قيسات من القرآن» (١٨٢٤) كأكثر شاهد على تأثر بوشكين بالتراث الروحي للشرق العربي الإسلامي، وكبرهان دامع على فترة القيم القرآنية في عبور آفاق الزمان والمكان والتغلغل في نفوس أناس لا يؤمنون بعبادة القرآن الكريم.

وربما تكون «قيسات من القرآن» حقيقة من أهم أعمال بوشكين من وجهة

الف ليلة وليلة

دراسة وتحليل

كتبه

لحمات
B. LEFMAN

ترجمة: د. محمد عبد الحليم

مقدمة: د. محمد عبد الحليم

الاستغراب في عمليات انتقال الاستغراب من الثقافة إلى الثقافة المعكوسة من خلال أنموذج بورخيس (١٨٩٩-١٩٦٦) (٢٢٠). الذي برهن في قصصه على أن الثقافة المعكوسة تصويب لمسار الثقافة الذي جعل من ثقافات الأطراف تالمة لثقافة المركز الغربي المهيم، وأدرج بعد ذلك ثقافة ثلاثة أرباع المعمورة في دائرة التبعية، فالثقافة المعكوسة تنظر إلى ثقافات العالم جميعها على أنها من ثراث الإنسانية بالنظر إلى ثرائها الفكري والمعرفي والإبداعي العميق.

اختار إبراهيم الخليلي في المجموعة التي ترجمها قصصاً من غالبية مجموعات بورخيس «ألف» و«قصص» و«كتاب الرمال» و«تاريخ عالمي لموسى السبعة» وأضاف إلى القصص نبذة ذاتية منشورة في آثار بورخيس الكاملة، الصادرة عام ١٩٧٤م في بيونس آيريس. وهناك ترجمة لنبذة بعنوان «بورخيس وأنا» وهي من تأليف بورخيس نفسه ومنشورة في آخر حكيته عام ١٩٨٤م. وقد ضمت المجموعة ١٢ قصة.

على أن محمد الفانسي قد ترجم مجموعة «كتاب الرمال» بكاملها، وهي تضم ١٢ قصة. ويقول في ترجمته لبورخيس: «لم يكتب بورخيس رواية واحدة. ومع ذلك فإن كتيبه الثلاثين في القصة القصيرة والمقالة والشعر تعد من أثير المؤلفات خيالا، ومن أصفافها أثر، وأشدّها لآثار لمكونات النفس البشرية. وقد كان ملهمه في كتاباته ثراث الإنسانية كافة، شرفها وغريبها، بكل تنوعه وانفاسه وبسطه، ولطالما تحدث عن ثرائه بكتاب «ألف ليلة وليلة» وكتب التاريخ العربي، وكان خياله الجامع يعمل من كل هذه الثقافات مادة خاماً يخضعها لطاقي الحلم والذاكرة، ليؤسس منها، عبر لغة شديدة الكثافة والتحديد، أدبه الخيالي والأميل».

ونذكر من عنوانات قصصه: «حكاية الحائلين» و«ملكان ومهاتمان» و«بهت ابن رشد» و«مكتبة بابل» و«الصباغ الملقح» و«حكم مورو» وكلها تستعيد التراث العربي القديم في بناء القصة.

لقد وصفت قصص بورخيس بأنها أشباه مقالات حينا، وبأنها بعثت في التاريخ البشري والسلوك الجامع حينا آخر، وبأنها سرد فكري لخيال مضطرب حينا ثالثا، وأشار بورخيس إلى أن الأدب الخائزاني يقوم على أربع تقنيات أساسية هي: الكتاب داخل الكتاب، ومزج الواقع بالحلم، والسفر في الزمن، والمضاعفة.

ومتسمكة بمبادئه وتحمله أذى المشرّكين ويمض آفريائيه والتشكل به والتشكيل بالدعوة، ثم الهجرة، ثم انتصار الرسالة، المثال، والقوة، لكل المناضلين.

رابعا: رأي في شخص النبي، مثال القائد، الحكيم، والمحارب، المقاتل، وفي الوقت نفسه، المتواضع، الرحيم، المعطوف.

خامسا: بحث بوشكين عن القيم الأخلاقية، المتمثلة برفض التكبر والفرد والندرة إلى التسامح، والطهارة والعفة والشمعة.

سادسا: لقد أحب بوشكين كثيراً فكرة المعطاء والزكاة والصدقات التي عدّها شكلا من أشكال التضامن والتكافل الاجتماعيين وإكرام اليتيم والاهتمام به وعطاء الفقير من غير منة أو أذى، لأن الفقر المدقع هو الذي كان يسود عامة الشعب الروسي الغارق في ملكة الظلام في مرحلة الشيوعية والرق.

سابعا: لقد أولى بوشكين أهمية كبيرة لقضية «البهت» بحث وإنماجت الإنسان، الخائن، الخاضع، للاستبداد والنفذ.

ثامنا: لقد أعجب بوشكين بفكرة الجهاد والنضال حتى النصر وفكرة الفداء والشهادة مشجعا على أن الشهداء لا يموتون، بل يرتعون في الجنة.

ينبع مثل هذا الكتاب في استمرار الجهود البعثية للثقافة المعكوسة إعلاء لمقولة حوار الحضارات التي تبين بجلاء ووضوح أن ثراث الإنسانية مشترك بين الشعوب وثقافتها وأديانها ومعتقداتها.

٤- مثال حي للثقافة المعكوسة: وانتقل في الختام إلى إضافة جانب

(صلى الله عليه وسلم) مرشداً روحياً وأخلاقياً ونضالياً، فاعجب بشخصه الكريم بينما أصبح قائداً عظيماً ومحراراً شجاعاً ومطوّفاً رحيماً على الفقراء والمساكين ومثالا للتواضع والرحمة والإنسانية، مثما وجد في القرآن الكريم لهما إبداعه الشرعي الذي أضفى ماسة في تاج الشعر الإنساني (٢٢).

حوى الكتاب توطئة ومقدمة وسبعة فصول وخلاصة، بالإضافة إلى ثبوت المراجع بالروسية وبالغربية، وزيادة في الفائدة العلمية المنشودة عرب عنوانات هذه المراجع وأسماء مؤلفيها، وكتبها بحروف لاتينية كما تلقف باللغة الروسية لتكون مثالا للدراسة في الأدب المقارن. ومهد المؤلف لموضوعه بفصلين الأول عن «روسيا والمغرب» والثاني عن «الموضوع العربي» في إبداع بوشكين، وتناول في الفصل الثالث أهم نصوصه الشعرية معصاة القرآن التي تقع في سبعة أجزاء، تكاد تكون مطابقة مع النص القرآني كما برهنت الدراسة، ثم خصص الفصل الرابع لإجابة على سؤال: «لماذا حاكى بوشكين القرآن؟»، والفصل الخامس لإجابة على سؤال هام آخر: «ماذا حاكى بوشكين في القرآن؟»، بينما عني في الفصل السادس بقضايا الشكل والضمين وفي الفصل السابع والآخر بقوله الشعر، النبي.

ولعل الإشارة إلى الأفكار الرئيسية في خلاصة بحثه تبرز قصد المؤلف من نشر هذا الكتاب القيم في هذا الوقت بالذات:

أولاً: إغناء الشعر الروسي بأعظم الأفكار وأروعها، والمتجسدة في آيات القرآن الكريم. وهذا ما يؤكد قول بوشكين نفسه: «يشتمل القرآن الكثير من الحقائق والقيم الأخلاقية المطروحة بقوة وضاعرة».

ثانياً: وجد في القرآن، وآياته، الملائد الروحية في محته في سني النبي، عندما حوصر من جميع الجهات، لتذكّر مطلع قصيدة «النبي»: «عنيّ عيش الروح» وأنا منوب بالصعراء». في أثناء التحضير للانتفاضة، ومرحلة النضال الشرس، والمفاسد، لمجموعة الشباب الذين ثاروا وتمردوا، وانتهت بانتفاضة ديسمبرين.

ثالثاً: رأى في شخصية النبي المرشد الروحي والأخلاقي والنضالي في تلك المرحلة الصعبة من تاريخ روسيا القصيرة. إذ وجد في سير النبي وحياته

الثقافة والثقافة المعكوسة



ويشير الخطيب إلى أن هذه هي صفات قصصه، وأن موضوعاته الجوهريّة هي: إنشائية طبعية العالم والمعرفة والزمن والذات، وهي شديدة الصلة بتأثيرات الموروث السريدي العربي.

ونظر من هذا الباب إلى قصص بورخيس على أنها ألعاب شكلية أو تجريبات رياضية خالية من أي حن بالمسؤولية الإنسانية، ولا صلة لها حتى بحياة الكاتب، كما يرى بعض النقاد، بينما يؤكد آخرون، وهم كل أيضاً، أن قصص بورخيس، على نحو قصة «دون كيشوت» الهائلة، تتولد من مواجهة صعبة بين الأدب والحياة، وهذه المواجهة التي لم تست قط المثلل المركزي لكل أدب، ولما المثلل المركزي لكل تجربة إنسانية.

رأى النقاد في قصة بورخيس ولمية التصورات الغامضة، أن لمية المرايا هي وسيلة بورخيس الأولى، فالصورة المنكسة في المرآة تعكسها مرآة أخرى، وهكذا تتسلسل الصور، وهذه اللمية الدقيقة لا تشكل مصدراً للرجوع إلى الموروث القديم أو صهر الزمن الميت في الزمن الحي فقط، بل إنها تؤدي إلى المستوى المعرفي إلى حالة التحول المتواصل في تسلسل الذوات وأحالتها المستمرة إلى غيرها. ولكن بورخيس يريد القصة أن تكون حقيقية، ولذلك فهو يدمس في قصصه جميعاً وقائع من حياته الخاصة، أو على الأقل، وقائع تاريخية من حياة سواء، وهو يؤكد على أن هذه القصص حقيقية رغم غرائبيتها، بمعنى أنها تتضمن تجربة ذهنية أو باطنية، وليس بمعنى احتوائها على مشكلة معينة، على الرغم من أن بورخيس لا يتورع عن أن تكون قصصه موضوعات جانبية بالإضافة إلى الموضوع الرئيسي.

وأشعر بورخيس بالباطن البشري والفكرى والتأملي لقصصه ولا يفرج

ذلك من الموروث السريدي العربي القديم، ويعترف بمصادره وأقتباساته، فالأصالة في الأدب محدودة، فالكاتب، برأيه، على نحو ما، مترجمون ومعلقون على أنماط سابقة الوجود، وهكذا، كتب بورخيس قصصاً مبنية على طريقة السرد التاريخي العربي القديم، أو على الطريقة الحكائيّة العربيّة القديمة. تبدأ قصة «ملكاً ومتاهتاً» على النحو التالي: «يحكي رجالٌ جديرون بالثقة، وإله أعلم... ويبدأ قصة «حكاية الحائرين» على هذا النحو:

«يروى المؤرخ العربي الإسعافي هذه الواقعة: يحكي رجالٌ نقات، والله وحده العليم التقدير الرحمن الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، أنه كان بالقاهرة رجل ذو ثروات...»

أما قصة «بحث ابن رشد» فلا تختلف عن طريقة السرد التاريخي العربي القديم، وقد صاغ مقدمتها بهذه الجملة: «المطلع أو الاستطلاع: وكان أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد...» ومنها قصة «الصباغ المقتن: حكيم مروءة» «مالي أخطى، قد من المصادر الأصلية للأخبار المتصلة بالمقتن، بني خراسان، تتلخص في أربعة:

1- المقاطع التي حافظ عليها البهلازي من تاريخ الخلفاء.

ب- مقتصر العماق أو كتاب التحقيق والتتبع لمؤرخ المياسمين الرسمي...»

رأى النقاد أن طرائق بورخيس القصصية تندرج في بعضه عن أدب عالي، فقد حملت سنوات الثلاثينات تحولا عميقاً إلى على عقله وتفكره، فمع أنه لم ينفذ أبداً انفجالاته الأصيلة بمكونات الواقع المحلي، إلا أنه كن من إجلائها وطغيا باعتبارها الحواجز الوحيدة ضد القنوصي، وأخذ يضمها داخل سياق سيرورات عالية وأسعة، في هذا الإطار،

يمكن اعتبار المدينة الكابوسية في قصته القصيرة «البيت واليوسلا» صياغة اسلوبية رائدة لمدينة بونيس إيريس التي لم تعد، كما كانت في أشعاره، مكاناً مثالياً، بل أصبحت سيافاً فضائياً لأماسة الفهم البشري، ومن هذه الرؤية وجد النقاد في هذا الكتاب نموذجاً لتكامل الفكر العالمي، مثلاً وجوداً في آثاره التعبير الدهش من قلق الإنسان المعاصر إزاء الزمن والمكان واللامتناهي.

كتب بورخيس في «مدينة ذاتية» عن نفسه «تري هل شمر بورخيس بالشقاق العميم الذي ميز مسيرته يمكننا أن نطن ذلك، فهو لم يكن يؤمن بالخيار الحر، وكان يحب تزييد عبارة كارلايل هذه: أن التاريخ الكوني لمن نرفع على قراطه وكاتبه يون توفش، وحيث تكتب فيه دورنا أيضاً».

من المفيد أن نقرأ قصص بورخيس على أنها تجربة فكرية وظيفية خاصة، ولكنها برائتها وخيالها الضخيم وأملها العميق في الصهر الإنساني، ولظلالها من مجموع ثرات الإنسانية، قد مثلاً طبعاً عن حوار الإشكالات وإسهامها الحي في الإبداع الذاتي المستقل أيضاً. ومن المأمول أن تنفع تجربة بورخيس في جلاء كثير من أوسام الحديث والحدائين العرب في متلفه الموجات الإبداعية والاتفات عن تقاليدهم الأدبية وسيرورتها الباقية، والإيمان أن هناك مثاقفة معكسة تجبل من ثقافتهم مؤثرة وقاعدة في ثرات الإنسانية.

تشير هذه الرؤية في الدراسات الاستشراقية، مثلاً حاولنا أن نبهرن عليها أن جهود المثاقفة المعكوسة قد انتشبت كثيراً خلال نصف القرن الأخير وما ينيهد كثيراً في حوار الحضارات لدى الإلزار بالتفاعل الثقافي بين الأجنس والشعوب والأمم جميعاً.

الموروث

- 0 د مؤلف: متبع الشرقي في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول: النظم العربية التراثية وثقافة عالمي: مكتب العربي لدول الخليج، تونس، ١٩٨٥، الجزء الأول، ص ١١.
- (١) المصدر السابق، ص ٣٦.
- (٢) المصدر السابق، ص ٤٣-٤٢.
- (٣) متبع الشرقي في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول، ص ٣٦.
- (٤) كارلايل مؤسس (فكرتي مورس)، جوت وفهام العربي، عام ١٩١٤، فكرة شباط ١٩٩٥، ص ١٠.
- (٥) المصدر السابق، ص ٤٩.
- (٦) المصدر السابق، ص ١٩-١٨.
- (٧) المصدر السابق، ص ١٧٧.
- (٨) المصدر السابق، ص ٨٤.

- (١٠) المصدر السابق، ص ٤٦.
- (١١) الفارسي، ص ١١٧، والحققت في قصة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢.
- (١٢) مكرام قسري، مؤشرات عربية وإسلامية في الأدب العربي، ص ١٠.
- (١٣) المصدر السابق، ص ٤٢-٤١.
- (١٤) المصدر السابق، ص ٤١.
- (١٥) المصدر السابق، ص ٤٧.
- (١٦) المصدر السابق، ص ٤١.
- (١٧) المصدر السابق، ص ٤٣.
- (١٨) المصدر السابق، ص ٤١.
- (١٩) المصدر السابق، ص ٤٣.
- (٢٠) المصدر السابق، ص ١٧-١٧٢.
- (٢١) ملك سفير، بوشكين وفكرته دراسة في الأدب، القاهرة، دار لغات، دمشق، ٢٠٠١.
- (٢٢) لم تثر الكاتب ذلك وثيق قصة بله قصة عربية الأمريكية قسرة على الحرب والإسلام، لأن أصل قول



fanfarlo samuel cramer بطل

الذي من خلاله رسم بودلير ذاته،
باللباس الأسود والياقة الحمراء القانية.

لكن الداندية لا تعني أبدا عبادة
الذات أو بعبارة الأصالة بأي لمن
إنها آخر ومضنة للبطولة وهي في
مرحلة الانحطاط. وكذلك هي منحصرة
من روافقة حقيقية مفاصرة : (يمكن أن
يكون الروائي إنسانا ضجرا أو إنسانا
متلما وهو على هذه الحالة سيقتسم
كلاسيكوسني la cedemonien تحت
ثأير عطة لمحب).

٢. الهندسة السرية لأزهار الألم.

إن ديوان "أزهار الألم" في نظمه
كان مطبوعا هو الآخر بالبطولة على
غرار الداندية. لقد أخطأ من تحدث
في "البنية البيوغرافية للكتاب" على أن
"أزهار الألم" اعتراف خام وليست أسراراً
متكفلة. لقد أراد بودلير أن يفرض،
على وحدات أتت من نزعة قدر سبه،
نظاما "محكما". ولقد اكتشف barbey
d'aureville ومنذ سنة ١٨٥٧ أن هناك
في الديوان "هندسة سرية" واتضح
بجلاء في طبعة ١٨٦١ أي آخر عمل أتمه
الشاعر وهو على قيد الحياة. "عن المدح
الوحيد الذي التمس لهذا الكتاب هو أن
يعترف له أنه ليس اليوم وأنه له بداية
ونهاية" كتب بودلير في هذا الباب هذه
السنة (١٨٦١) في خطاب إلى vigny.
هذه البداية وهذه النهاية التي يمكنها أن
تتأمل والعرض والخاتمة لتراجيديا في
خمس فصول.

لقد طال "العرض" كل
الجزء الأول وكان أطول جزء
والذي من خلاله اكتشف
بودلير وحلل ووصف تلك
الثلاثية التي كانت تحاصره
"الكناية spleen والمخالي
ideal" والتي حين عرضها
كانت هي خيمرة المساة.

كان بودلير دائما يلج على
الهندسة الدقيقة لأزهار الألم
الذي وجب أن يلامس ككل لا
يتجزأ أو يبتعد منه طرف. لأن
أجزاء موضوعه وفق مسار
جمالي وروحي يجسد مآل
الشاعر، وولمه الذي يفهم
بالمعنى الديني من ولادته
(Bénédiction) إلى وفاته
(موت الفنانين).

ولقد اعتبر بودلير بامتياز
كذلك المبدع الذي يفك الغايز
العلامات المتشعبة التي
يرسلها الكون للإنسان، حيث

شارل بودلير والحدادة

سنة النشر ١٨٥٧

كانت نبضات القلب، من طرب الروح، وموسيقى العواطف والانفعالات،
مرحلة سميت بمرحلة الرومنسية، مرحلة أولئك الذين كانوا يعبرون عن
ذواتهم وعن آفهم الداخلية ظافين أنهم صدى كل المشاعر الإنسانية.
كتب بودلير لأنسيل Ancele في موضوع "أزهار الألم"، "في هذا الكتاب
الفضيح، وضعت كل فكرة، كل قلب، وكل ديانت، وكذلك كل حقد، لكن
ومن خلال انهيار شخصي، إنها تراجيديا الإنسان معبر عنها في هذا العمل.



١- الجهد الإبداعي عند بودلير
والاعتماد على الشعر.

أن تمتلك الكناية وتعرف كيف
تسرد عليها الألوان، هو المبرور
من منتهى الضعف إلى الجهد
الإبداعي. هذه الملاحظة النافذة
تقحمنا في صميم وقلب الفن
البودليري، وكما قال Yves
bonnefoy : لقاء جسد جريح
ولغة أزلية.

١. الداندية emsidadn eL

إن كلمة Dandy، ومع
الانجليزي Georges
Brummel الذي مدحه كثير
barbey d'aureville سنة
١٨٤٥، تعني نوعا من الأنافة
المتعالية والوقعة في آن معا
هناك شيء من الداندية عند
don juan في جهنم "أزهار
الألم" (XV)، وأكثر من ذلك عند

أن مخياله (قدرته على إبداع الصور الشعرية) كانت له وظيفة امتطاء حقائق الواقع في جديد، عبر لغة يقال عنها عادية، يرصمها بكلمات نادرة وقيمة مستوحاة من مجسم الحداثة الصناعية والمعمارية. ولقد تحدث عنه تفتجر Jean Jouvet : "إن شعرية، شعرية تقليدية، إنها فكر بودلير مجملًا نمطية شعاعية، لكن قوة الحداثة فيها تفتجر داخل الأقطار الشعرية. تتجلى بودليرية بودلير في مادة الكلمات التي يوظفها وفي العلاقة التي تتسجها مع بعضها البعض، وفي أثرها ووقتها الصوتي، وفي مدى الضغط المولد من بين المفردات وما بين الألفاظ، البلاغة العميقة" التي استطاع إزاديا أن يبدعها.

١- ثنائية تجرية اليسر (l'ivresse, l'ivresse)

لقد تموضع بودلير ومنذ ولادته ما بين اللذة والرحمة، ما بين السماء التي كانت تستويه الأرض التي كانت تجذبه، ما بين مصدرين للجمال الأول سامي والثاني جهنمي.

٢- ثنائية الحب (l'ivresse, l'ivresse)

تأوب على بودلير نوعان من الحب أولاً، ثم بعد ذلك تسلط عليه الاثنين دفعة واحدة. الحب الشهواني الجسدي والمعنوي (حب لـ Jeanne Duval) والذي هو كذلك "عظمة" وتنازع والحب الثاني، الحب الروحي، عبادة وتعب لأجل "الحارس الملاك : الوجه والمادون" السيدة sabatier

فقطما الحب ليس كالتشي كانت موضوعه : يمكن الاحتفاء بـ Jeanne Duval "الملاك السليط" (l'ivresse), السيدة sabatier التي كان الناس ياملونها على أساس أنها كانت ممبودة الأمر الذي أسجروها ولم تعد تطالب إلا أن ينظر إليها أنها "امرأة جميلة" عادية (l'ivresse) وكذلك السيدة ذات الجيوب الخضراء تلك التي كانت "طفلة" ثم صارت بعدها "الأخت" التي أحياها بمغف كبير، الدعوة للسفر (لنأخذ) وأخيراً مادون السوداء الزنجبية ذات الذنوب السبعة والتي كان يمارس عليها حقاً ظليماً حقد العاشق الذي خاب أمه في كل شيء (l'ivresse).

٢- ثنائية تجرية المرزلة. (l'ivresse, l'ivresse)

في سراديب سجن عميق حيث فينيسي القصر، وحيث يريق ضياء ودي جذلان وأنا وحيد، طيف على الليل المكفر

فكانني رسام أجبرته، وآ أسفاه إله ساخر
على الرسم فوق النياجر
حيث أن الطاهي لما تم النهم
(١) أطيح قلبي، منه أقتات... ص: ١٧.

كان الشاعر محمولا بحلم طفيف، وموثوقا بقل الكتابة حين كان يتنهد بحلم الذكرى حتى اكتشف تصدع روحه (l'ivresse) على شكل متواليات منهكة أفضت به إلى الشكوى النوحية، إلى نداء الجسد ثم الخلوة ثم بعدها حوار تراجيدي للشاعر مع ذاته ومع الزمن. كانت "القصص الخمسة" هي الحقيقة خمن محاولات لبودلير للاندفاعات من هذه الخلوة الغير محتلة:

• محاولة المسكة الرومانسية : والتي تمثلت في الجزء الثاني من المؤلف "لوحات باريسية" (l'ivresse, l'ivresse) والتي أشاح فيها الشاعر بوجهه إلى العالم الخارجي، بعدما أنهكت عوالم المستحطان، وكان همه في ذلك كالتشمس أن "ينزل داخل المدن" وينفذ بهيمة ملك إلى جميع المستشفيات وإلى جميع القصور (l'ivresse, l'ivresse)، فيشمل عطفه تلك المسولة الشراء المارة من هناك وتلك المرأة السوداء المسولة المبدعة عن إفريقيا مسقط رأسها وهؤلاء المجازي الذين عرفهم الطبع والوجد، وحتى المسنات اللواتي ينسجن كالحوانات الجريحة. لكن حالة هؤلاء المنعنين تقضي به إلى ألمه الذاتي وحين كان يبتش شكواهم فإنه من شكواهم كان يعلن، إنه كذلك الزنجبية المنفية عن وطنها، إلى المثالي هو كذلك ينجر.

وهكذا لم تعد لوحات باريس تشكل بالنسبة إليه سوى تخيلات هو (l'ivresse, l'ivresse) حلمه بالحب (l'ivresse, l'ivresse) وحيروته على ما سوف يكون بعد الموت (l'ivresse, l'ivresse) حيث سيكون وحيداً داخل كوخه "القدر" ليس له من أنيس سوى إحسان رقيب بالحب الجسدي والشجر الروحي (l'ivresse, l'ivresse).

• محاولة الجنان المصطنعة (l'ivresse, l'ivresse) artificiels

من قصيدة Le vin assassin الخمر القاتل

ماتت زوجتي فانا الآن حر
استطيع الآن أن أسكر حتى الثمالة
جاءت كنت أرفع فارغ الجيب
كان صراخها يمزق أحشائي...
وسأدأ كما كلب
العريّة ذات العجلات الثقيلة

الحملة بالحجارة والأوحال
الفاطرة المسحورة بإماتها
أن تحطم أسي الجرمه
أو أن تشطرن عند النصف
لا يهم فانا من كل شيء
سأسخره ص: ١٥٧-١٥٩. (٢)

كل هذه الجنان كانت مقتضبة ومختصرة حين لخصت في واحدة هي "الخمر" في الجزء الثالث من أزهار الألم (l'ivresse, l'ivresse) حين انقلب الشاعر إلى مواس للمجرمين والشاق والممي الخرق. هل أصبح مواس للمعزل فأبوع بذلك الخمر ذلك الذي انفجر صوب الإله كزهر نادرة؟ (l'ivresse). يمكن أن نشك في ذلك، إنه لا يمثل سوى تأثير عابر ويدل أن يطهر النطق فإنه لا يزيده إلا اشتعالا:

هذا الظما الذي يمزقني
يحتاج، كي يرتوي
من الخمر، ملء
قبره والأمير ليس جزافاً (٣)
• محاولة الفسق والفجور.

كانت متمثلة في البحث عن الشهوات الحسية من خلال الأزهار السامة من "أزهار الألم" : لقد أخذ بودلير للجزء الرابع عنوان المؤلف فله ذلك وبإعطائه معنى أكثر ضيقاً أي معنى سلباً (l'ivresse, l'ivresse). هنا ينصب طعم الدم (l'ivresse, l'ivresse) والقصور الضيق والميل إلى العذارة (l'ivresse, l'ivresse) وكذلك "الأمسقات القدرية" (l'ivresse, l'ivresse). لكن كل هذا لم يعمل إلى مستوى الخمر في حياة الشاعر، الخمر التي استمد منها القدرة على إلحاق الأشياء بعضها ببعض واستمد منها كذلك الفجور الذي لم يستطع أن "يخمد الغضب العارم" الذي "يلد" الشاعر xxiix, "تأفيرة الدم". الأكثر من ذلك أن الخمر جعلت منه أداة للسهرية (l'ivresse, l'ivresse) "beatrice" (l'ivresse, l'ivresse) فصار يفتت نفسه مفتاً شديداً (l'ivresse, l'ivresse) "سفر إلى كثير" وأخيراً كانت الخمر وسيلة تحطيم (l'ivresse, l'ivresse) أسلمته عزالاً إلى تلك "الأخت الطيبة" الأخرى، تلك الفتاة "الظلمة" : أمة المشتركة الموت (l'ivresse, l'ivresse).

• محاولة التسمية

تمثل الثالث فصلاً الأخيرة التي تشكل الجزء الخامس ثلاث صرخات منفرجة، أفكار "الثرة" (l'ivresse, l'ivresse)، أيولوجيا "أفكار" (l'ivresse, l'ivresse)، saint pierre, "تضليل جنس" قابيل على جنس هابيل (l'ivresse, l'ivresse) كلوريا التي انتشدت لـ "أجل ملاك، الضمضان" (l'ivresse, l'ivresse).



أن يلعب الكوميديا على شفة التبر
بفرح وامتنان يصحبان عنه رؤية
القبر المنسي داخل جنة تنقي فيها
كل فكرة عن القبر والتلاشي (موت
بطولي XXVII)

II. الشعرية والروائية

1- النزعة الشيطانية والديانة الكرستانية

لقد أشار بودلير إلى استعمال
القناع وذلك في رسالة إلى السيدة
ANGELLE والتي زعم فيها أنه
ضمن ديوان "أزهار الألم" ديانته
الكاملة والمقنعة لأن "الشعر
الحقيقي" يكون "ببرودة شيطانية
في الظاهر، إن النزعة الشيطانية
ما هي سوى قناع جديد تخفي خلفه
الديانة الممثلة للمبدع التي وجب
البحث عنها:

بالضبط إلا أنه قناع فقط، ديكور راش
هذا الوجه المشع بإضاءة لطيفة
بعضها، احفظيها قد تشجعت بيشاعة
إن الرأس الحقيقية، والوجه الصادق
مقناب في مأمون من الوجه الذي
يكذب
"القناع" (٥)

كان بودلير "يحب الله ويعرف الشيطان"
CHARLES DU SÉBIAU وكان ذلك سبباً
BOIS في محاولة تقديمه كمخلوق من
المخلوقات التي كانت تعرف ذلك ولا حظ
داخل الخطاب الشعري البودليري
استمرارية وديمومة حركة الصلاة في
أغلب نصوصه (أزهار الألم، الرحمة،
المنارات، في الواحدة صباحاً، الأنسة
BISTOURI...) كما أشار أن الخذلان
والألم ما بمثابة استثنائات سامية وأكد
على معنى الخطيئة القصيدة سامية وأكد
واقترح أن الإيمان بروح الشر يورث
نقيضه.

2- ديانة أفعال

قد تكون هناك ديانة تتنافس فعلاً
مع الكرستانية؛ الديانة التي تكلم
عنها بودلير في "الفن الرومانسي كانتا
"ديانة أخرى": عبادة الجمال، الاستيقاظ
المخلدة، سهل جداً أن نجعل منها قناعاً
جديداً. وحده الشاعر قدير بأن يتمكن
ويحول طاقة المصولات إلى الأضراس
الأساسية للفن، وحين عمد بودلير إلى
الشعوية لم يكن الأمر معارضة للسحر
الأسود بقدر ما كان خلقاً لسحر أبيض
يتأسس بشحنات القوى الروحانية



إن تحرير الشكل كان واضحاً في
petits peomes en prose
أدنى مما كان يقال إذ أن الرغبة في
التقليل، التي كانت وراء أكثر من ستة
مقاطع، لدليل على أن الأمر ليس سوى
تمرين على التمتع، بل نجد أن مقاطع
غنائية ك:

- Le confiteur de l'artiste III
- la chambre double V
- a une heure du matin X

تتضمن صيغاً بلاغية حاضرة وكذلك
نلاحظ أن التفعيلة استبقت علامات
الإيقاع الموزون للشعر الشعري "بدون
قافية". نعم لكن القصيدة ليست "بدون
إيقاع" هذا ما أكده بودلير في رسالة
إلى H. arsele وعلى كل حال فإنها
تبقى "موسيقية". كيف يمكن نسيان أن
S. cramer كان يبدع لغة خالصة في
ملكة "أخضاع النص للتفعيلة" وكذلك
في "الإشهار ببعض المقاطع الشعرية
الرديئة المكونة داخل المحاولة الأولى"
إن استعمال القناع، الذي كان تقريباً ثابتاً
في هذا العمل الجديد حيث تكرر الوجوه
("المهرج المجنون") والأبلوجيون Les
apologues ("موت بطولي") والمنينيين
Les saynats ("الآنسة بستيوري")،
والذي أشار أن بودلير كان يتردد دائماً
أمام الإغضاء والبوح المباشر الذي كان
بالنسبة إليه أمراً غير لائق. كان أيضاً
شديد العزم رابط الجأش في petits
poemes en prose وكذلك في أزهار
الألم: "إن سكرة الفن وحدها القديرة
على فض رعب الهاوية .. يمكن للتبوح

كان الشاعر يحتمي بكل هذه المظاهر
والصلاوات ولكن أين النتيجة؟ لم تكن
سوى تقطيع موجة اللعنة وصوت
الفتائم التي كان الإله يتلذذ بها.

· المحاولة الأخيرة: اللجوء النهائي
الألم السامي "الموت" (xxvi-xxxi)
لقد كان الشاعر يعلن افتراضات
مبتالية حول مصوره دون أن يتوقف
عند أية واحدة: هل سيفتح الستار عن
مولود خرافي أسطوري (xxxi): "موت
المضائق"، أو عن مرفأ الاستراحة
(xxxi): "موت الماكين" أو عن نجاح
الفنان (xxxi) أو عن مشهد فارغ
(xxxi): "علم فضولي"؟

هل بإمكاننا التثبت بـ ("المجهول
xxxi") بأن "الخاتمة" تشكلت من
هذا الجزء السفر الذي لم يكن
باستعادة التيمات الأساسية المولفة
على امتداد الديوان ولم يكتف باجترار
المحاولات الفاشلة التالية بل مرر هو
الأخر إحساساً بأن المحاولة الأخيرة
سوف تنتهي إلى الفشل ولم يكن الأمر
في "الموت سوى سماء" -جذ مصطنع
لن ينتظر منها سوى موساة وهمية.

3- الخطاب الشعري.

إن بيئة أزهار الألم كميتها متينة
جداً، إنها تبقى في مستوى الخطاب.
لقد كان بودلير يستشرف من بلاغته
نفس الإحساس بالافتخار الذي يمتريه
تجاه ياقته التي هي بلون نماء الثوران.
إنها مجموعة من الاستهجمات الشفاهية
ومن الاستعارات ومن المقارنات والجناس
الاستهلاكي ومن الأصدا المصوتية من
المفردات اللازمة والأشطر الواجبة،
مجموعة من المناقشات التي يمكن
اعتبارها تقليدية والتي كانت حاضرة
في قصائده "تربية السماء" و"الأنوم
pantom" رغم أنها كانت مواتية
للمسرح.

ها قد هلت السويحات الخوالي

حين تخفق عندها كل زهرة

تنضوع مثل المياجر

وتجول الأنام والوان الشدا في نسيم
المساء

كوقصة "فالس" أسيانة أو دوار هاتر
ص: ١٨٠، (٤)

لقد كانت بالفعل نصوصاً رائعة. ورغم
أن رامبو ألهم بودلير بأن قصائده كانت
تنصوبها "مسحة من المسكة" فإنه بدون
ذلك حتماً لن يكون الشعر البودليري
على ما هو عليه: شعراً زخرفياً حيث
الخطاب فيه يبرع عن الألم الذي يحتميه
رغم محاولته بأن يداريه.

شارل بودلير والخطاب



81 | 157 1109

أيضا الشاعر المغربي، يصور محمد بنيس في أسلوب مؤرخ الأدب ومن منطلقات ميدع وأكب تحولات الشعر المغربي هذا الإحساس في شهادة تحمل عنوان: غريب، أيلدا غريب. يشير إلى يتم الشعر المغربي وضادة إحساس الشعراء بهذا الهم في بداية تجربة الشعر الحديث بالمغرب، مقابل العناية التي كان يحتضن بها الشعر المشرقي قائلا:

«الهم مشترك بين الشعراء المغاربة الحديثين، لا أحد يمسأل عن الشاعر ولا أحد ينصت إليه، ذلك هو الجرح المضاعف، أن تبذل على الشعر في مجتمع ينكر شعراءه، فالنخبة المتعلمة كانت تعتبر الشعر المشرقي هو شعرها، ولم تكن تعتقد أن المغاربة يمكن أن يكتبوا شعرا، فيما المشرق لم يكن ليمها بصوت الشاعر المغربي، بعد المصافة لا يمثل حجة كافية، والجرح، كما فهمت لاحقا، تاريخ لا قبل لي بإفائه» (١)

تكشف هذه القول عن وضعية الشاعر المغربي الذي تبلى خطاب الحداثة. كانت التسمية المتعلمة في المغرب تنظر إلى الشاعر المغربي الحديث نظرة نقص فلم تكن تبأ بصوته. ونفس الأمر كان يحصل في المشرق الذي لم يكن ينظر إلى أبعد من ذاته/صوته فتقاضى عن الشعر المغربي الحديث، إن هذا الوضع المضطرب جعل الشاعر المغربي يحس فداحة التهميش وهول الشموخ باليتيم.

وانطلاقا من هذه القول ومن عناصر أخرى في الكتاب يمكن رصد ملامح تصور عن أشكال القطعية وانعدام التواصل التي عانى منها الشعر المغربي الحديث على الشكل التالي:

-عدم القدرة على التواصل والتفاعل مع الجمهور المغربي (النخبة المتعلمة) (٢)

-عدم القدرة على التواصل مع الآخر/المشرق (٣)

-القطعية بين الناقد المغربي الذي كان يهتم بالنمط التقليدي من الشعر وبين الشاعر الحديث (٤)

-القطعية بين الشعر والنخبة المفكرة في المغرب والمشرق على السواء (٥)

-غربة القصيدة الحديثة المكتوبة باللغة العربية وتكرار دورها في تغيير ذاتية القارئ أمام المد الفرائدكوفوني المتصاعد (٦)

تأسيسا على هذه الأشكال الثنائية من انعدام الفهم وانقطاع أواصر التفاعل بين الشعر المغربي الحديث والأطراف الأخرى ترى الكاتب يدخل في حوار نقاشي يشعل هذه العناصر جميعا في أفق تغيير نظرة القراء إلى الشعر المغربي الحديث وإثارة

قراءة الشعر المغربي في كتاب «الحق في الشعر»

د. محمد السمودي

سأؤلف نريد بقراءة الشعر المغربي في هذه المداخلة؟ وهل يقدم الشاعر/الكاتب محمد بنيس في كتابه «الحق في الشعر» قراءة في الحق الشعري المغربي المعاصر؟ وهل للتلقي علاقة بهذا العنوان؟ عندما اقترحنا هذا الموضوع لمقاربة كتاب «الحق في الشعر» كنا ندرك أن الشاعر/الكاتب لم يسلك في كتابه الحالي مسلك كتابية البارزوين، «فأشارة الشعر المعاصر في المغرب» و«الشعر العربي» بنياتا وأبعادا «الانتهاء» اللذين ضفي فيهما صناية كبيرة بدراسة النصوص الشعرية المغربية وتعليقها. ولكن هاجس قراءة الشعر المغربي المعاصر لم تغب عن هذا الكتاب الذي نحا فيه الكاتب نحو التاريخ لمعاصرة الشعر المغربي في عصرنا الحالي



المغربي المعاصر أيضا عن اشتغالات الكاتب/المبدع محمد بنيس. ونظرا إلى صمود الإحاطة بكل ما ورد بين دفتي الكتاب منصف عند بعض القضايا المهمة التي يعالجها محمد بنيس بصدد الشعر المغربي وتلقيه خاصة. ولعل أول ما يلتفت نظرنا ونحن نفوس في الكتاب هو إثارة قضية قديمة/جديدة يشمر بها كل مهوم بالإبداع المغربي، وبالشعر خاصة: إنها قضية الشموخ الضاحك باليتيم والنذير والتهميش الذي يعاني منه الشعر المغربي إن لم نقل

إن الشاعر الذي عاش بدرجات متفاوتة تيارات الشعر المغربي المختلفة ينطلق من رؤية ترمي إلى التاريخ لمسيرورة هذا الشعر وتطورات دون أن يقف عند النصوص الشعرية، أو يعمد إلى الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز بها الشعر المغربي في أشكاله التقليدية أو الجديدة. ومن هنا تتحول «مسالات وشهادات» كتاب «الحق في الشعر» إلى خطاب أدبي يجمع نحو التطوير والتاريخ بامتياز بها أنه لا يُعنى بالتطبيق لا من قريب ولا من بعيد، ولا يفتيح هاجس تلقي الشعر

الانتباه إلى قضاياهم هذا الشعر بدأه وأحكم مراجعته تاريخه وانتهاه بتقييمه والحكم على وضعه في سياق الحالة الشعرية العربية والمالية. ويهده الشاكلة يقع الكتاب في مصمم النقد الأدبي وفي بؤرة الخطط النقدية الذي يصمم بين التاريخ والجذل الفكري ويرسي إلى إقناع القارئ بوجهة نظره ما أو تصحيح حقيقة من الحقائق.

هكذا يسأل الكاتب/المبدع محمد بنيس في مقالة: "عن مفاسرة الشعر المغربي الحديث"، الموافقة النظرية التي تشرط قراءة الشاعر عبد الطيف المبري لتاريخ الشعر المغربي المعاصر. ويلج على أن السؤال الجوهرى الذي ينبغي أن تتطرق منه كل قراءة لهذا الشعر ونحن نبحث فيه عنه لصياغة خطاب حديث يؤرخ للأدب وهو: كيف تترك الشعر المغربي الحديث؟

يرى الكاتب أن القراءة النقدية الصحيحة لتاريخ الشعر المغربي وأدبياته الحديث تقتضى منا إضفاء موقفنا النظري أولاً عندما نقبل على كتابة تاريخ الشعر المغربي الحديث حتى لا تقع في الخط ونذهب في هذا التاريخ الأدبي مذاهب لا تصل إلى المعرفة الحق (٧).

بين محمد بنيس أن المواقف النظرية الثلاثة التي شيدت عليها قراءة عبد الطيف المبري عرضت خطابه لمازق أشاء تاريخه للشعر المغربي وهذه المواقف هي:

- ١- الموقف الاجتماعي-التاريخي.
- ٢- الموقف الوصفي للعمل الشعري.
- ٣- الموقف السياسي.

وهذه المواقف جعلت الشاعر عبد الطيف المبري يقع في تناقضات واضعة أثناء كتابته عن القصيدة المغربية وعن شعراء المغرب. وهكذا يقف محمد بنيس على بعض هذه التناقضات التي يرجعها إلى تحكم المواقف الثلاثة في التاريخ للشعر المغربي الحديث. ويلج محمد بنيس على أهمية دراسة الشعر المغربي والتاريخ له انطلاقاً من سبيلته الثقافية ومعطياته التاريخية الخاصة به دون تحكم للموقف السياسي أو الاجتماعي التاريخي فيما هو ثقافي. ويتطرق محمد بنيس من وعي نظري مبني على أسس ثقافية بدرجة أولى في قراءته للشعر المغربي الحديث وتاريخه. وهذا الوعي ينبثق من الإيمان بأهمية التوثيق التاريخي الثقافي لا التاريخ السياسي، كما يؤمن بضرورة قراءة سيرة الشعر المغربي الحديث في سياق وضع ثقافي شامل. ومن ثم يتخلص النقاد/الباحث من النزوع الذاتي من أجل إنجاز قراءة موضوعية لمسار الشعر المغربي وتطور القصيدة المغربية. ولعل هذا ما تلمسه ونحن نراه يتحدث عن الشعر المغربي في علاقته بالأطراف التي أشرنا إليها أعلاه وفي حديثه عن موقع الشعر

المغربي في خريطة الشعر العالمي وقيل ذلك في خريطة الشعر العربي.

ويؤكد الكاتب هذا التصور النظري حينما ينتهي في مقالة: "عن مفاسرة الشعر المغربي الحديث" إلى تنبيهه مفادها أن النمط النقدي الذي تهاد عبد الطيف المبري في قراءة تاريخ الشعر المغربي الحديث مبني على الشعر (٠) ويلزغ عنه الحق في أن يكون شعراً يتقاسم حق الإقامة مع غيره من الشعر في العالم (٨).

ولعل هذا التصور الذي حكم قراءة الكاتب لمقاربة المبري لتاريخ الشعر المغربي هو الذي حكم قراءته للمؤتمر الذي عقد في بيروت سنة ٢٠٠٦ عن قصيدة النثر العربية في مقالة "في ضيافة شارل بولزير". وقد بين في لغة نقدية حوارية تستند إلى المعرفة التاريخية التوثيقية وإلى الثقافة الواسعة والمراية بالشعر الفرنسي خاصة، مجموعة من الملاحظات التي وقع فيها شعراء وباحثون ونقاد مشاركة كبار في حديثهم عن قصيدة النثر العربية وتاريخها ومجالاتها. وقد أكد أن قراءة تاريخ قصيدة النثر العربية تبين بأن العرب لم يفهموا قصيدة النثر ولم يكتبوها، ليس فقط لأنهم لم يفهموا الشكل الأصلي/الفرنسي لهذه القصيدة، بل لأنهم لم يتركوا تاريخ هذه القصيدة المساق على بولزير. ومن ثم يخلص إلى نتيجة أن الشاعر العربي يعيد كل البعد عن قصيدة النثر الفرنسية لأنه إلى عديمة وتاريخ القصيدة الفرنسية، بمتغيراتها الألف. وبذلك صار الشاعر العربي بعيداً عنها في التسمية والتحديد والفكرة، واختار الكمال المغربي من أجل ممارسة شعرية لا مسئولة، بقر ما نقل من ممارسة كتابية قصيدة النثر من مكان التمدد لدى الشاعر الواحد إلى منطقة الوحدانية التي رسم لها وضعية حقيقة القصيدة (٩).

ويهدد الكيفية بدافع الشاعر عن حداثة الشعر وحدانية النقد وهو يلج على أهمية النقد المعرفي الذي ينطلق من ثقافة أدبية أصيلة متفتحة ومتطورة. ويهدد الطريقة أيضاً بتنتصر لقراءة الشعر المغربي الحديث ولجهود الشعراء والباحثين المغربية في قراءة الشعر المغربي عامة والمغربي خاصة.

وإذا كان الكاتب قد حاور في مقالاته المشار إليهما الناقد المغربي والباحثين والشعراء العرب حول قضاياهم الشعر المغربي وقصيدة النثر محاولاً التنبيه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي انطلاقاً من منظورات نقدية جديدة وحدانية تؤمن بأهمية المعرفة وبورها في قراءة الشعر باعتباره معرفة قوامها التخييل والإبداع وجمالية اللغة وغيرها من العناصر؛ فإنه يحاور المفكرين العرب الذين أعمالوا الشعر

العربي وبوره التخلييل في تحديث المنهج وتطوير الفكر (١٠). كما يحاور المثقنين في ثقافات ولغات أخرى مبداء أهمية القصيدة المغربية الحديثة وانتسابها إلى الشعر الإنساني بقضاياها الفنية والتعبيرية في تنوعها وتعددها (١١).

بهذه الرؤية النقدية الواسعة يجعل محمد بنيس الشعر المغربي عامة والشعر المغربي على الخصوص في بؤرة المشهد الثقافي الكوني في عصر العولمة والتكنولوجيا، ومن ثم يهده مختلف الأطراف الذين حدناهم أعلاه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي الحديث القراءة النقدية والفكرية المعرفة التي يستحقها حتى لا يظل الشعر الفارح الذي استثمره شعراء الحدالة في بداية كتابة هذا النعت من الكتابة مستمرا حتى اللحظة الروائية.

في ضوء ما سلف نلخص نعدداً في القضايا التي يتناولها كتاب "الحق في الشعر". وتوعدا كبيرا في الإمكانيات التي وظفها الكاتب لقراءة الشعر المغربي الحديث وفي علاقاته بأطرافه مختلفة. وقد امتازت اللغة النقدية في الكتاب بقدرتها على محاربة الآخر وإفناقه بأهميته الالتفات إلى واقع الشعر المغربي الحديث ومكانته المتميزة في خريطة الشعر المغربي من جهة، وخريطة الشعر العالمي من جهة ثانية. وقد تميز الخطاب النقدي في كتاب "الحق في الشعر" بيزوع بين إلى الجدل والحوار التقاطعي في لغة نقدية هادئة تستند إلى أسس منهجية وأليات ثقافية نظرية طالما قرأ بها الكاتب/المبدع محمد بنيس الشعر المغربي من حيث بنياته وإبداعاتها، ووقف من خلالها عند تحولاته وتطوراته التي شكلت حداثة القصيدة العربية وتميزها في الشرق والمغرب على السواء. وهذا النوع من القراءة يشهد بدوره أسما لنقد حدالي مفتوح قوامه فهم الحوار الثقافي والجدل الفكري/العقلي.

كتاب من المغرب

مواضع

«... فعدت هذه القراءة إلى كتاب محمد بنيس»
في الشعر... في اليوم الدراسي الذي عقدته الحركة
الفرسوية للدراسات والدراسات الثقافية بمدينة
الرباط ٢٠٠٧/٦/٢٠.

«... الحق في الشعر... دار نورال نشر، فاس ٢٠٠٧، ١٩٤ ص.

١- شعر، ص ٥٧.

٢- شعر، ص ١٦٥.

٣- شعر، ص ١٠٩.

٤- شعر، ص ١٣٩.

٥- شعر، ص ١٥٩.

٦- شعر، ص ١١٢.

٧- شعر، ص ٨٥.

٨- شعر، ص ١٦٩.

٩- شعر، ص ١٢٩-١٤٠.

١٠- شعر، ص ٥٧-٥٨.

فلن بعض الدراسات في هذا المضمار قد بدأت بالظهور وتذكر منها أعمال عبدالله الغداسي (النقد الثقافي/ تراث القصيدة والخرائط المختلف/ المرأة والمثقف/ ثقافة الوهم) وعبد الله حمودي (الشيخ والمريد) وعبد الله إبراهيم (المركزية الإسلامية؛ صورة الآخر في الميثاق الإسلامي)...

ويتيميز عمل الدكتور نادر كاظم : تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط) عن تلك الأعمال بكونه مصنفًا أكاديميًا نال به صاحبه درجة الدكتوراه وهو ما يقسم درجة الانضباط العلمي فيه ومقدار الجهد في الإحاطة بالمسألة المطروحة وبمد الفوص في لطلاتها، إضافة إلى أن هذا العمل الذي تنوي تقديمه يتميز كذلك بطرحه مسألة تتصف بالامتداد منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم والانتشار على مستويات متشعبة مادية ورمزية تكاد تشمل كل ما كتب في إطار الثقافة العربية.

يتألف الكتاب الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ٢٠٠٤ من سبع وثلاثين وخمسة مائة صفحة مقسمة إلى مقدمة وباين وخاتمة.

يحتوي الباب الأول وهو بعنوان: المتخيل والتخيل الثقافي إلى فصلين.

في الفصل الأول الموسوم بـ "الأمور في مرجحات المتخيل العربي" يتبع كاظم تمثيلات العيشان والزواج في مرجحتين هما التاريخ والأنساق الثقافية غير التقليدية (الدين واللغة والرمز)، وفي هذا المجال بين الكاتب السمة السردية للتاريخ وعدم نقله للعلاقات كما هي بالضرورة، وخضوعه في الغالب إلى نوع من "التحييل"، لإعلاء المؤرخ "أن يستخرج حكاية ما من كومة الأحداث المتناثرة وغير المترابطة أو غير المتجانسة أو غير النضجة بالضرورة، عليه أن يضع حدثًا ما بوصفه سببًا وآخر بوصفه أثرًا، عليه أن يبرز حدثًا ما ويغيب آخر، كما عليه أن ينسب شخصية ما بوصفه بطلاً (١) ويستعين الباحث في هذه النظرة إلى التاريخ

بمكتسبات المناهج الحديثة متشعبة في ما أبدعه هايدن وايت ويول ريكور وهومي بابا وغيرهم، ولكن أهمية هذا الفهم للتاريخ في قرأته لا بوصفه عرضا الموجود بل بوصفه نظرة للوجود، أي لخطابات وتؤيلات وتحريفات وتحويلات في قراءة الماضي تكشف عن موقف الذات من موضوعها، سواء أكان هذا الموقف تشويها أو تنقيبا أو تضخيمًا... الخ. وهو ما يقره (أي التاريخ) من الأنساق التخيلية، ومن هنا قيمة البحث عن تمثيلات الأسود في كتب التاريخ والرحلات... وقد انتهى المؤلف في هذا الجزء من البحث إلى الكشف عن إرادة الهيمنة وراء إرادة المعرفة وفق الرؤية الفوقوية نسمية إلى ميثاق فوكو. وفي الجزء الخاص بمرجعية الأنساق الثقافية : الدين والمثقف والرمز يقرر

نخل الطحين العربي في

"تمثيلات الآخر" للدكتور نادر كاظم

سارة ماضي

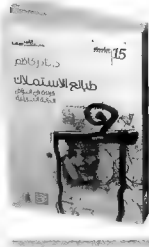
ما حيرت الدراسات وصنفت المدونات في تاريخ الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة حول الخبز الثقافي الغربي وتهديده للهوية العربية الإسلامية في سياق ما تهيأ له من أسباب القوة والسيطرة المادية والرمزية، وما أكثر ما رهقت الأصوات داعية إلى تصمين الذات والهوية وتميز ثقافتها بنفسها في وجه محاولات التبخيس والتسفيه والإلقاء. ولئن كان كثير من تلك الأصوات مقتدرًا إلى العمق والجديّة والرصانة العلمية، فإن منها ما هو جدير بالقراءة والتأمل لما تميز به من وعي نقدي في تحليل ثقافة هذا الآخر الغازي والمهيمن، وذلك بما أسطنته من مناهج في النظر والتحليل استطاعت فضح

استراتيجيات الإقصاء والترويض وتفكيك الأنساق وما يثوي تحتها نعاف العلمية والموضوعية والحياة فيها من استعلاء، ومحاولات الهيمنة والتسقيز، ولعل من أهم هذه البحوث والدراسات ما صنّفه إدوارد سعيد سواء في كتابه "الاستشراق" المعرفة، السلطة، الإنسان" أو في كتابه "الثقافة والإمبريالية" ومنها كتاب عبد الله إبراهيم "المركزية العربية"، والطاهر لبيب (تصويرًا) "صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه"...



الاثنتين معاً. أما أن تشكو ثقافة ما، وتغني الثقافة العربية، من محاولات التبخيس والإنفاء لم تمارسه، أو تكون قد مارسه، دون أي شعور بالحاجة إلى تحليل أنساقها وتفكيك تمثيلاتاها عن ضحاياها هذا مما يجر دهشة الباحث، وإذا كان الوعي بمشكلة ما هو أول خطوة في طريق حلها،

وقد يتفهم الباحث دفاع أي ثقافة عن نفسها وخاصة في ظروف الوهن والتعرض للتهديد بالإفناء، وقد يتفهم أن يكون شكل هذا الدفاع هو تحليل الخطاب "المباين" قصد فضحه وتبويره ومسا كلة، إما للتخفيف من غلوه أو لتصوير بني الثقافة المستهدفة بما يحيط بهم من مخاطر أو



الباحث أن مفهوم النسق الثقافي هو "من نتاج حقلين أساسيين هما الأنتروبولوجيا والتفكير الحديث، وتحديدًا من نتاج التداخل الذي بين هذين الحقلين في فكر الأنتروبولوجي الأمريكي المعاصر كلينتون جيرتس (١). ويوسع الباحث دائرة التأسيس لبروز فكرة الأساق الثقافية فتشمل التقاد التاريخيين الجدد وبعض الأنتروبولوجيين ومن أهمهم كلود ليفي شتراوس، وملخص تعريف هذا المفهوم هو أنه شبكة من الدلالات والأدوات الرمزية التي هي عبارة عن تعليمات وقوانين تحكم في سلوك الأفراد وتصوراتهم وتضبطها على وجه ينزع نحو الثبات والاستمرارية والتناسق.

يبدأ الباحث بالدين نسقا ثقافيا غير معزول "من سياقه الأكبر الذي يضم ما أسماه تصنيفات ليش (٢) الأنظمة العقلية والاجتماعية، ومنهجها مفهوما يعيل على شبكة متداخلة من التماسك والممارسات والمؤسسات الفاعلة في ثقافة من الثقافات(٣)، يبين الباحث التناقض الحاصل بين ممارسات العرب المسلمين وبين دعوة الإسلام إلى الإخاء بين جميع الناس بصرف النظر عن العرق واللون، إذ استمر التمييز ضد الأسود باعتبارهم "آخر" سواء أكان هذا الأسود مسلما (آخر داخلية) أو غير ذلك (آخر خارجي) ويتجلى النظرة الانتقاصية من السود في بعض الأحكام والتشريعات (حد الزنا، النكاح، الطلاق... إلخ). وإن كان الكاتب قد أكد على أن الإسلام قد تعامل مع الواقع، وحاول تغييره نحو حالة أفضل وأكثر إنسانية لسود من خلال تشييد أبواب التقى والتكديع المذكور على تساوي جميع الناس في الحق، واقتصاد التفاضل بينهم فقط على التقوى، كما استعرض كاطم المجازيات القوية التي يرد فيها السواد بصورة سلبية، ومثل لها من القرآن الكريم في مقابل المجازيات التي يرد فيها البياض بصورة إيجابية، مبيها أن النص الديني قد تعامل مع علامات لغوية من خصائصها الاعتيادية سابقة عليه، وإن كانت الصور المجازية ليست كذلك أي ليست اعتباطية، فسواد الوجه مرثم، "بالمعنى السيميائي للكثير والصور والكتب على الله والتخل الذي يتنبأ الجاهل حين يشر بالأنثى، في حين اتسم البياض بسمة إيجابية واضحة في أغلب الآيات التي ورد فيها في القرآن الكريم، فهو دائما زين الإيمان والطاعة(٤)."

أما كما صرحته "مجازيات السواد" إلى الإسلام ونصوصه في رأي الكاتب فإنه لا يكفي القول بتأثير بقايا الإرث العربي القديم، إذ للونين الأسود والأبيض دلالات ذاتية ملازمة له، كما أنه قد اكتسب دلالات رمزية من افتراءه بظواهر كونية كالليل والنهار، أو أحداثا وكائنات تبث على التشاؤم والكارث(٥) وهو (٦) منتشر في كل الثقافات العالمية، وهكذا لا تنفرد الثقافة العربية بهذه المجازيات،

العربي السودان والزنوج، يحدد المؤلف صورة نمطية - أما مولدة لمعائر الصور النمطية، وتشمل هذه الصورة - الأم في تشبيه السودان بالبهائم والسماء، ومنها تتناقل سائر الصور الفرعية كالثقوبية والليل إلى الفسوق والانحلال والطرب والفسخ والسرور أو الخفة والطيش والحق والعري والخطورة... وعلى هذا إجماع كل الدوائر العربية المعروفة سيما في إلقاء اللعن بدونيهم وإهائم الذات بدونيهم وتقوفا عن طريق الاستمالة المستمر للوجوه البالية والمجازية مثل الاستعارة والسخرية والالتياس والمغارقة والميلافة (٧). في خطاب التمثيل العربي للسودان، جرى جدى تبرير تلك الصفات بالتصورات القديمة في علوم الطب والجغرافيا والتاريخ والتجسيم والفلك وعلم الملاحة وغيرها.

في الجلب الثاني الموسوم بـ "الأسود والتمثيل الثقافي" انتقل المؤلف إلى النصوص عن تمثيلات الثقافة العربية لسود في جنس الخطاب التغبيهي أي في مجال الأدب، منها إلى أن تداخل نوعي التمثيل: الثقافي (في الجلب الأول) والتمثيلي الأدبي (الجلب الثاني)، ومتوقفا عند توسع مفهوم الأدب حينما حتى تشمل نصوص الفلسفة والتاريخ والمقالات والرسائل والقصائد، وينصت حين آخر حتى يقتصر على ما يعرف اليوم بالكتابة الأدبية والتشجيع، وهو مفهوم حديث نشأ نهاية ١٨ ق من طموح الذهب الروماني في الأدب الغربي، وقد حشد المؤلف، للتدليل على هذا الأمر، دلائل قديمة أمثال إرسطو وبقراط المعوي والأخبار ومحدثين أمثال كارل يونكرمان من المؤسفين ورجيس بلاشير وأنذري ميكال (من المحدثين).

ويقرر الكاتب أن مهمة توسيع مفهوم النص الأدبي قد تكررست على يد نظريات "ما بعد بعد بنهوية" وهي: التاريخانية الجديدة، والنقد الثقافي، ودراسات ما بعد الكولونيالية، وما بعد الحداثة، والنسوية، ودراسات اللغويات وهي نظريات جاءت كرد فعل على الاتجاه الشكلاني ونظريات ما بعد البنوية التي أهمل السياقات التاريخية والجغرافية والثقافية في قراءة النصوص الأدبية. ينقسم الجلب الثاني إلى فصلين: ثالث ورابع.

في الفصل الثالث وعنوانه "الأسود والتمثيل السردى" يفتح التحليل بالانكاد على سلاسله إزوار سميد للعلامة بين ازدهار الرواية وازدهار الامبريالية الغربية بوصفها كل على طريقته "حركة في الخضاض" تمسار(٨) لحدود الذات الثقافية تقع خارجها(٩).

مدعما ملاحظة بدلالة ظهور أول قصة إنجليزية "روبنسون كروزو" البطل المستكشف لمعالم جديد يقوم بحكمه واستعارته السيميائية للأجناس(١٠).

ويصح القياس - في نظر المؤلف - على

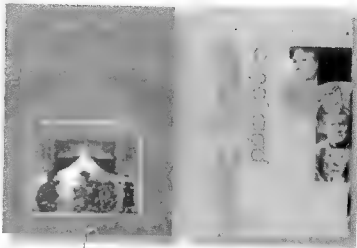
ومن الدلالات الرمزية للسود ما يتجلى في الجنس، وقد أفاض فيه الباحث مبيها استهجان ليس الأسود وتفضيل الأبيض عليه، كما تعرض أيضا إلى تجليات تمثيل السواد مثلما في السود والزنوج والعشيان في خطاب الأحلام، وخصوصا في خطاب تفسير الأحلام، إذ "هو الذي يعطي السلم دلالاته(١١)". وانتهى الباحث إلى الدلالات السلبية للسود والأسود في الأحلام كما في تفسيرها مستشهدا بسرويات وتفسيرات كبار مفسري الأحلام العرب أمثال ابن سيرين في كتابه "منتخب الكلام" في تفسير الأحلام "وسعيد بن السبيح..."

في الفصل الثاني الموسوم بـ "مستويات الغامضة وفرة التمثيل" يحلل المؤلف دلالات افتراض العربي للمفاهيم المركبة بينه وبين الأسود، بحيث اعتبره بشرا غير تام من حيث اللون واللفة والعرق والدين، أي إنه في درجة وسطي بين جنس البهائم وجنس البشر، له من الأول كفة، ومن الثاني شكله وصورته، وتوضيح هذا الافتراض يأتي من هجتين: أولا تبرير للمعاملة القاسية لهذا الأسود، وثانيا للتخفيف من الشعور بالذنب تجاه هذا الأسود الذي لو اعتبر بشرا لكانت بشرية تستوجب - إسلامها - معاملة وفق مبادئ العدل والمساواة والتحرية والإخاء الإنساني التي نادى بها الدين الحنيف، ويشكر هذا تمييزا لمفكر التونسي عبد الجهد الشرفي بين الإسلام الرمالي والإسلام التاريخي وذلك في كتابه: الإسلام بين الرسالة والتاريخ.

ومما يستوقف الباحث هو أن تمثيل السود، على خلاف تمثيل الأتراك أو الهند أو الروم... قد اتسم بالوفرة والثبات والأمرار بحيث ترسفت الصور النمطية عنهم عند الأولين والآخرين من أطباء، ومتكلمين ولغويين ومحدثين وقهاده وجغرافيين ومؤرخين وشعراء وملحنين وفصاص... خلا تقف على اختلاف في هذا الشأن بين كتاب القرن الثالث وكتاب القرن الثامن وما بينهما بخلاف تمثيلات الأجناس الأخرى.

وفي إطار تحديد مستويات التمثيل





تجارب الأجيال في السرد القصص



السفر والرحلة والفناء بالآخر.

يسمى كالمعظم بعته في تراثات الأسود في المجال السردية بفهم أربع مروييات من الميراث الشعبية وهي: "سيرة بني هلال" و"سيرة الأميرة ذات الهمزة" و"سيرة عذرة بن شداد" و"سيرة الملك سيف بن ذي يزن" ومروية واحدة من السرد الخرافي أو المجهاني هو "الف ليلة ليلة" وبن هذه المروييات سمات مشتركة كثيرة فصلها الكاتب ويرر بها اختياره لها، ولكنه ركز على خصيصية مركزية فيها جميعاً هي: "الحضور البارز لسالة الآخر في هذه المروييات، والآخر الأسود على وجه الخصوص". ولأن كان وجود الآخر رفينا بوجود الذات والوعي بها، ولأن كانت هذه الذات متغيرة، ولها وجوه عديدة، فإن مفهوم الأخيرة أيضاً متغير، وله وجوه عديدة، كما أن هذا الآخر قد يتعدى في المروية الواحدة حسب للمعيار القبلي أو الديني أو القومي، غير أن ذلك لا يمنع أن يوجد في كل مروية آخر مركزي ومحوري كالآخر القبلي في سيرة بني هلال والآخر الديني في سيرة الأميرة ذات الهمزة والآخر القومي في سيرة عذرة بن شداد والآخر المزجج القومي/ الديني في سيرة الملك سيف بن ذي يزن.

حل المؤلف المروييات الخمس مقارناً بينها مثنى ومثلاً، وانتهى إلى خلاصات خاصة بكل مروية، وأخرى عامة تجمع بينها جميعاً، وقد اختلف الكل في مستوى التحليل والأحداث وتحليل التفسيرات والمجازات... إلى تأكيده حيواتية الأسود، وشذونه، وشهوته، وميله إلى الخيانة والخسة، والصفاء والفتح والفتح (الفتح الخلقي والفتح الخلق)، دون التناق إلى تحريف التاريخ كما في "سيرة سيف بن ذي يزن" و"سيرة عذرة بن شداد" للتمثل في "أمر الملك زهير بن حنيفة ببناء بيت له على صفة البيت الحرام، وأمر الناس بالرجع إليه في كل عام، أما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن فإن هذا الفعل ينسب إلى ذي يزن وأب له سيف نفسه". ودون كبره اعتبار ما ورد في تعاليم الدين

من أخوة ومساواة ونهي عن السفرة من الذات الإنسانية صنعة الله أو تناقض بالآلقاب... كل ذلك بسبب سيطرة التمسق الثقافي ولخمته في أن معاً.

وسم المؤلف الفصل الرابع (وهو الثاني من الباب الثاني) بـ "الأسود والتعريف الشعري" واستعمله بمدخل نظري بين فيه خطورة هذا الشكل من التعريف الثقافي التخيلي وهو الشمرته مثل السرد، لأنها يتظاهران بالكتب ويعتمدان على الإيهام والتخييل وتصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق كاعمال السحر تماماً (ج) ويتكلم - يقول المؤلف - تناوياً الجمالية مع الهممة لتحقيق الغف للناعم كما يسميه لوي التوسير أو الرمزي كما يسميه بيرر بورديو.

ويتم حضور الأسود في الشعر بطريقتين: الأولى باعتباره طرفاً في التشبيه، والثانية بوصفه موضوعاً للهواء المقذع للهاش والصدري، وكلاهما يؤدي إلى سحق الآخر الأسود، ومحقته والفناء، وإخضاعه، وإدانة الهممة عليه، هذا فضلاً عن تحقيره والاستهزاء به في الشعرية منه (ج). ويورد المؤلف أمثلة على كلا الطريقتين، وهكذا تم الاستعوا على الأسود وامتلاكه على مستوى اللغة والخطاب بعد أن تم امتلاكه في الواقع الاجتماعي (ج).

بني الكاتب اختياره لنماذج التعريف الشعري على مفهوم إيجرائي استعاره من إدوارد سعيد وهو مفهوم القراءة الطبقية "أو التمثيل والتمثيل المضاد، ومفاده أنه في حين تسمى الثقافة الهممة إلى إسكات المثقلين المهيمن عليهم، وإقصائهم بالنف المادي أو الرمزي فإن (الهداية الصحيحة لعملية الإنطاق هذه) المقصود إنطاق المثقلين تكون من خلال انتقاد تلك الثقافة، ومن خلال نقد تمثيلها للآخرين بطريقة تسمح للأصوات المضمومة بالتطور والإفصاح، وممارسة التمثيل الذاتي وحتى التمثيل المضاد (ج)، وهو مفهوم تحدث عنه، كما يقول المؤلف، فرائز قانون أيضاً في تحليله لبنية المجتمعات الاستعمارية... بنام على هذا المقوم اختار كالمعظم للتمثيل السلبى للسرد ابن الرومي والمتنبي: الأول لاستفاره لمعرب البيضان وتحريضهم على الزنج وورهم بمصيب تخريبهم للبصرة، والثاني لتنام هجائاته في كافر مع التمثيل وانحرافه عنه في مدائح له، ويتم هذا القسم بما أسماء المؤلف هجائاته الشراخ من خلال قلمه لمدايح المتنبي في كافر إلى هجائاته أنصباعاً لتعاليم

النسق الثقافي الذي يابى إسناد صفات الشرف والبطولة والذكاء والفحولة...، وهي صفات للمري الأبيض، للأسود ولو كان ذلك اعتسافاً على النص، ولما لأعناق اللغة.

أما القسم الثاني فخصمه الكاتب للصوت الآخر إلى الشاعر الأسود وهو يقوم التمثيل، وفيه نوعان: النوع الأول هو الأسود المستوعب، وقد مثل عليه بمنزلة بن شداد ونصيب بن رباح وأبي دلالة، أما النوع الثاني فهو الأسود تناخر الذي يقوم الهممة، ومارس تمثيلاً مضاداً، وقد مثل عليه الكاتب بسبعم عبد بني الحساس، والحيقطان، وسنيج وعكيم. يمثل النوعان ضربين من الاستعبادية للإحساس بالإهانة من قبل الثقافة المهيمنة، ويمثل أفراد كل نوع درجة من الهذبة في إطار هذه الاستعبادية، فسبعم مثلاً سعى إلى الانتماء بهتة أعراض مالكيه بإداعته الرنأ بنسائهم ويناهيه، والتشبيب بهن على نحو فاضح مكشوف انتهى بتحريفه، أما الحيقطان وسنيج وعكيم، فقد حاول كل على طريقته تمثيلاً مضاداً يرفع من السودان ويحط من العرب الهيشان، وكذلك من خلال إعادة تخطيط التاريخ على نحو يسلب هؤلاء العرب كل ما يقفرون به من بطولة وشجاعة وجغرافيا وثيرة... الخ. وبعد، فهذا كتاب ينقل الطحن العربي، ولكنه لا يفيقه إلا من شوائب بعينها، ويتجاهل هذا الطحن إلى غراييل عسى أن يفسى ديننا من التحيز الطائفي، والعربي والقبلي، وأن تسلم قوميتنا من العصرية والتعالي والترجيبة الفارغة، على أن يتم كل ذلك بهدف طلب العافية لتناقنا من أدوائها، لا بفرض جلد الذات وتحطيم معنويات الأمة، وقد أبح إلى ذلك الدكتور نادر كالمع مؤلف الكتاب.

مباحث في العلوم الإنسانية من تونس

الروائي:

- ١- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٢- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٣- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٤- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٥- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٦- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٧- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٨- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ٩- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٠- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١١- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٢- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٣- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٤- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٥- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٦- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م
- ١٧- نادر كالمع، ليلات الأخر، صورة الأسود في القليل العربي، قرطاج بيروت-تونس، طبعه ٢٠٠٩م

(زهور محطمة)


الفائز بجائزة مهرجان (كان)

إبراهيم شعرا -

رثاء المستقبل
المعذب بغيرور
الماضي

"لقد ذهب الماضي، أما المستقبل
فلم يصل بعد، كل ما هو موجود،
موجود في الحاضر".

بهذه العبارة يختتم جيم
جارموش رحلة بطل فيلمه (زهور
محطمة) بعد رحلة بحث طويلة
في الماضي حملتها إليه رسالة
غامضة، إن لك ابنا وصممه الآن
تسعة عشر عاما، لم أخبره بشيء
هنك، ولكنه رحل لتقضي أثارك.



يُنتِج المشهد الأول في الفيلم على رجل يتابع فيلماً بالآبيض والأسود، عبر جهاز تلفزيون حديث في صالة واسعة توحى بشراء غير قليل، لكن المشهد برعته شاحب وبلا مع الرجل كنيبة كما لو أن الصمت هو كل ما تبقى له.

لكن جارموش يفاجئنا بعكس ذلك في المشهد التالي، فالرجل له صديقة، والصديقة حُرِمت أمتعتها وتستعد لهجر صديقها الذي يبدو على مشارف الستين من عمره، وفي حوار قصير متفعل نعرف أن (دون جونستون) لا يريد الزواج منها، ولا يفكر في تكوين عائلة أو إنجاب أطفال، وحين تغادر، يبدو أن الشيء الوحيد الذي اعتاده (دون) هو براعته في قطع العلاقات مع من يُحب.

يلعب الممثل بل موراي دور (دون) المحيط غير الواثق بشيء في نهاية رحلته سوى



بالحاضر، وهو دور جميل وأخاذ، ولكنه ليس بعيدا عن روح أدواره السابقة في فيلم (صناعي الترجمة) وإن كان دوره في ذلك الفيلم محمله يبدو أكثر تأثيرا بقدرته على أن يسكن المشاهد لغتات طويلة، بل ويدفع المشاهد للرغبة ثانية بمشاهدته، كما يذكر بفيلم جاك نيكلسون ودوره الحزين في فيلم (عن شيميدت) وكان يمكن أن يلعب نيكلسون دور موراي هنا دون عناء يذكر؛ فقد كان هذا الممثل دائما واحدا من أهم الممثلين ذوي الحضور الصاغي على الشاشة بسبب قدرته المازقة على تقديم أعمال ذات مذاق مختلف.

وكما أخرج جارموش هذا الفيلم فإنه كتبه، كعادته، وهو مخرج مختلف له رؤيته الخاصة البعيدة عن منظور السينما الأمريكية الرائج، بل ويبدو غالبا أقرب إلى السينما الأوروبية منه إلى سينما بلاده، ولكنه استعان هذه المرة بعدد من النجوم الكبار بدءا بموراي ومرورا بشارون ستون وصولا إلى جيسكا لانغ. رحلة موراي تبدأ، حتى قبل مغادرة صديقته الأخيرة البيت، إذ تصله تلك الرسالة بعلاقتها الودي وورقها الودي أيضا، ولكنه يفتحها لاحقا ليعرف ما فيها، وإذا بها تحمل المفاجأة التي تهزب من حدودها طوال حياته: أن يكون له ولد.

ثمة عالمان داخل (دون) وهو العمود الفقري للفيلم، عالم الحرب من الالتزام بأي علاقة زوجية، العالم الرتيب الذي لا نراه فيه يرتدي سوى بدلة رياضية واحدة، ومن الصنف ذاته، لا تتغير سوى ألوانها، وعالم الوحدة الذي يضم في داخله توفلا جارفا مكتوما لحياة مختلفة، وهذا ما نراه في علاقته بصديقه الأثيوبي (ونستون) القمر بفلك الرموز والحكايات البوليسية،

أما دوريس التي تحولت لتاجرة عقارات مع زوجها، فتبدو الشخصية الأكثر استحفاً وأسى، إذ تعيش حياة لا تقل فراغاً ورمادية عن حياتها، مع زوج مفتون بصورة لها التقطت قبل عشرين عاماً وتظهر فيها فتاة جميلة للغاية.

بعد خروج الزوج يقول لها (دون) هامساً: ألم التقط لك تلك الصورة؟ أما الزوج فيقول حين يعود: غريبة كيف تتغير حياة الناس!! وهو في الحقيقة يعني هنا أشكالهم.

كانت دوريس بلا أولاد أيضاً لكنها الأكثر كآبة مع ذلك الزوج الذي يصغرها بسنوات.

حجم الأسى الذي يلعبه (دون) وقد تحلقوا ثلاثتهم حول طاولة في البيت يجمعهم عشاء بارد، يدفعه لاتخاذ قرار بالعودة، فكل شيء يبدو هنا منتمياً للعبث أكثر من أي شيء آخر، وبخاصة ونحن نرى الزوج مصراً على أن يبقى (دون) عندهم لتناول العشاء، كما لو أن وجود شخص، أي شخص، وحتى لو كان صديق زوجته القديم، هو أمر قد يساعد في تبديد ذلك الصقيع المخيم على البيت.

لكن رحلة (دون) تستمر كما أشرنا بإلحاح من صديقه، وهكذا نجده أمام مبنى متعمل للدكتورة كارمي، التي يتبين لنا أنها تركت المحاماة بعد موت كليها (جونستون) التي أطلقت عليه هذا الاسم وفاء لذكرى صديقها القديم (دون جونستون) واكتشافها

في المشهد الأول فيلماً قديماً، أما في المشهد الأخير فيتابع فيلم رسوم متحركة للأطفال، وليست هذه مصادفة حين يكون الفيلم مكرساً لشخصية مؤرّعة بين ماضيها وما حملت به وبكبحته أيضاً، ونعني وجود أبناء له.

أربع نساء على قيد الحياة وواحدة ماتت منذ زمن. نفهم من الكلمات المنقوشة فوق شاهدت قبرها أنها (بلا أولاد).

يبدا (دون) لقاءه الأول مع لورا، ولكنه قبل أن يلتقيها يلتقي باستنها المراهقة التي تحب أن تنادي باسم (لوليتا) في إشارة لرواية نابكوف المعروفة، حول تلك الصبية التي تحرق قلب رجل أكبر منها بكثير، لكن لوليتا مطالع الألفية الثالثة مختلفة تماماً عن لوليتا!! في تلك الرواية، فهي لا تتوزع عن فعل أي شيء كأن تتجول أمامه دون ملابسها وهي تتحدث في الهاتف، لكن (دون) في الحقيقة في مكان آخر، وحين تصل لورا، تلعب الدور (شارون ستون). يظهر لنا أي رجل كان، بسبب تعلقها الشديد به وفرحها بوضوئه، بل نراها في مشهد وداعه تقبّل يده بحنان بالغ.

لكنها لم تكن أم ولده الموعود، فقد كانت زوجة واحد من أبطال سباقات السيارات الذي انفجرت سيارته ومات هي المضمار.

صديقه الفقير وزوجته وأطفالهما الخمسة، قضى كل مشهد يظهر فيه (دون) مع أطفال صديقه يكون في غاية الانسجام والقدرة على التواصل مع هؤلاء الأطفال بفرح، كما أنه يبدي حناناً ملحوظاً.

تأتي الرسالة التي يرفض التعامل معها في البداية بجديّة، أشبه ما تكون بملقوح نحة يرفضه سياسة، ولكنه يقبل عليه أملاً أن يحدث أي تغيير في حياته. وهنا يقدم جارموش حكاية مأساوية بلمسات كوميدية بين حين وآخر، يرفض (دون جوان) كما يدعو صديقه الاستجابة لطلب هذا الصديق في حصر أسماء النساء اللواتي عرفهن قبل عشرين عاماً، ولكن بعد قليل نشأجا به يكتب لائحة بأسمائهن. وحين يحدد صديقه عناوينهن بدقة، يرفض (دون) الذهاب، لكن في المشهد التالي نراه في المطار.

ثمة ممانعة غير حقيقية، تحتاج لمن يدفعها بإصبعه كي تنطلق إلى عكسها، وهذا ما يفعله صديقه، إنه يدفعه، ويتابعه أثناء رحلته بين عدد من الولايات المتباعدة، بالاتصال معه وحثه على المواصلّة، كلما أبدى رغبة في العودة إلى (شاشة التلفزيون) كما يحدث في المشهد الأخير.

ومن اللافت هنا أن (دون) يتابع





ينعم ببيت اليف وصبية رائعة وزوجة ذات حضور إنساني خاص، رغم أن هذا الجار مضطر لأن يمارس ثلاث مهن كي يعيش، لكنه وفي ظل متطلبات العيش هذه يبدو رجلاً حياً أكثر من (دون) الذي يحظى بحياة باذخة بسبب صله السابق في مجال تقنيات الكمبيوتر.

يحمل (دون) باقات زهر وردية إلى حبيبته، طارفاً أبوابهن، باقات يانعة، ولكن لا مصير لها سوى ذبولها، مثل تلك الوردات التي تنتظره في بيته ذابلة، وقد كان غادرها يانعة قبل أيام.

فيلم جميل يستحق إلى حد بعيد الجائزة الكبرى لمهرجان (كان) التي نالها، ولعل فنتته قائمة في أداء بل سوزي الهادئ والمؤثر الأداء الذي يضعك وجها لوجه مع الحياة لا مع السحب بغيره الماضي. الماضي الأشبه ما يكون بسلسلة طويلة من الانتصارات، لكن المحصلة لذلك كله كانت: الهزيمة.

شعشر وروكي ارلي

قديمة وردية، وقد كانت الرسالة التي وصلته قد طبعت على آلة من هذا النوع.

لا يحمل (دون) هي النهاية إلى شيء، فيجد نفسه منهاراً أمام قبر المرأة الخامسة، يضع زهوره ويعود إلى شاشة التلفزيون حيث الجو الرمادي والحزن الكثيف ومسحة اليأس التي تسكن مسامات وجهه وروحه.

إن ما يثير الانتباه في الحكاية، أن الصديقات القديمتان كن موزعات على مدة ولايات، يحتاج المرء إذا ما أراد الوصول إليها إلى طائرة ورحلة طويلة بالسيارة، وهذا ما يدفعنا للسؤال عن المعنى العميق لشخصية (دون) وهل كان فعلاً إنساناً مجرداً أم رمزاً لنمط من الرجال موزع على طول أمريكا وعرضها، أو إلى نمط حياة ذهب الفيلم لمحاورته ورسالته وإدائته في آن، ومن هنا أخذ هذا الفيلم ثقله الإنساني، كواحد من أفلام (المائلة) التي تقآن الأمريكيين باستمرار، وإن كان جارموش يتناول الظاهرة معكوسة هنا، وهو يقدم حياة الرجل الأبيض الضاحية، مقابل حياة جاره الآسيوي الذي

فجأة أنها كانت قادرة على التواصل مع ذلك الكلب بصورة عميقة. تحمل كارسي دكتوراه في سلوك الحيوانات، وتتعرف لدون أنها لم تجد ما يمؤس عليها خسارتها يفقدان كليهما سوى عشورها على القط (ريمون).

وفي هذا الفصل من الفيلم، نجد أن هناك فتاة صغيرة هي سكرتيرة المكتورة، كما ستكون هناك فتاة أخرى هي بائنة الزهور هي المشهد اللاحق.

في سيرة (دون) التي تكشفها هذه الرحلة هناك دائماً الصبغة والشيخوخة، ليس فقط المائلة في المرأة بل في الرجل، ففي أكثر من مشهد نرى شاباً يطل ويختفي مرة في الحافلة ومرة في محطة القطار ومرتين أمام بيت (دون).

المحنة قبل الأخيرة كانت موجعة، فالمرأة التي تخلف عنه طرفته ثانية وتسميت في ثيله ضربة مبرحة على يد اثنين من سائقي الدراجات، مع أن كل العلامات تشير إلى أنها هي من أرسلت الرسالة لأن كل ما رآه هي علامات حول منزلها كان لونه ووردياً، بل ويوجد في فناء بيتها آلة طباعة

الشاملة للثقافة. وجاء القسم الثاني تحت عنوان «أساس البناء الجديد»، بينما حمل القسم الثالث عنوان: مصادر مادة البناء الجديد وخصائصه، في حين ورد القسم الرابع تحت عنوان: صلاقات البناء الجديد بالأبنية القائمة.

يذهب مؤلف هذا الكتاب إلى أن مصطلح (ثقافة) من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال العلوم الاجتماعية في الوقت الحاضر، سواء عند الغربيين أم لدينا في العالم العربي والإسلامي، وقد ساعد على هذا الشيوع قيام مؤسسات رسمية وغير رسمية تنتسب إلى الثقافة، والشاء وزارات للثقافة في غالبية الدول.

لقد أصبح لهذا اللفظ - برأي المؤلف - جاذبية وإيجابيات إيجابية، إذ صارت الثقافة امرأ مرغوباً فيه ومطلباً فورياً واجتماعياً، واستخدمت وصفاً يمتدح به الأفراد والجماعات، لكنه مع شيوع هذا المصطلح وجاذبيته فإنه غداً من أكثر المصطلحات تضليلاً لستخدامه، وأسباب ذلك بسيطة ولكنها أساسية، أهمها الكثرة الكثيرة من التعاريف المقدمة لهذا المصطلح والمختلفة في مضامينها كثيراً أو قليلاً، وغموض دلالات ومعاني أكثرها، وعدم التحديد الدقيق والسليم لمفهومها بحيث يكون مفهوماً يميز الثقافة عن غيرها من المصطلحات المقاربة لها في الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه.

ويخبرنا المؤلف بأن تعريف «إدوارد تايلور للثقافة، والذي ورد في كتاب تايلور «الثقافة البدائية» عام ١٨١٧م - من أقدم تعريفات الثقافة وأهمها، وما زال صداها يتردد في العديد من الكتابات والبحوث المتعلقة بالثقافة، وهو أول تعريف في علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا للثقافة، وهذا التعريف - كما ترجمه المؤلف - هو: «الثقافة هي الكل المعقد الذي يضم المعرفة والمعتقدات والافن والأخلاق والقانوني والتقاليد وكل الامكانات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع».

بعد ذلك يورد المؤلف تعريفات كثيرة للثقافة، ويناقشها بأسلوب علمي ومنطقي سليم.

ومن الأمور التي ناقشها هذا الكتاب غياب المنهجية عند تحديد مفهوم المثلث، حيث يذهب مؤلفه إلى أن مفهوم المثلث مرتبط بمفهوم الثقافة باعتبار المثلث هو الذي لديه ثقافة، أو الذي اكتسبها أو الذي يمارسها.

ويلاحظ المؤلف غياب المنهجية الملائمة عند بحث مشكلاتنا الثقافية، وهو الغياب الذي يلاحظه في جملة من الأمور منها: غياب التحديد للمصطلحات الأساسية المستخدمة في البحث، واستخدام المصطلح الواحد، وبخاصة مصطلحي (ثقافة ومثقف) بأكثر من معنى في البحث الواحد، أو التمييز الواحد، مما يعيب حيرة ويوقع الباحث في التناقض أحياناً كثيرة.

ومن غياب المنهجية معالجة قضايا الثقافة باستخدام نظريات وأمروحات غربية عنها، واستخدام إطار مرجعي قيم في معالجة هذه القضايا مستمد من الفكر الغربي الذي نشأ ونما وترعرع في البيئة الغربية التي تختلف في جوانبها الرئيسية والعميقة عن البيئة العربية والإسلامية.

جملة القول: إن الكتاب «الثقافة والثقافة الإسلامية» رؤية جديدة وعلم جديد، مؤلفه الأستاذ الدكتور عزني طه السيد أحمد، كتاب يؤسس لرؤية جديدة في الثقافة العربية والإسلامية، وهو كتاب غني بمناهة وأسلوبه ولفظه العظيمة.



إعداد:
د. أحمد النعمي

الثقافة والثقافة الإسلامية

للدكتور «عزني طه»

من أمثلة عمان الكبرى؛ وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الثقافة والثقافة الإسلامية» رؤية جديدة وعلم جديد، من تأليف الأستاذ الدكتور عزني طه السيد أحمد.

يقع الكتاب في (٣٢٨) صفحة، ويضم مقدمة وخاتمة وأربعة أقسام، حيث جاء القسم الأول تحت عنوان: «لقد الأبنية غير الملائمة» وفيه وقف المؤلف على غياب المنهجية في معالجة القضايا الثقافية، وملاحظات نقدية للمناهج

مناجاة الذات، والهمس في أذن الآخر، وهو أبعد ما يكون عن الصراخ، أو اللغة التنيرية، أو اللهجة الخطابية، لذلك تراه تارة يهمس، وتراه تارة ينادي، وتراه تارة يبعث بإيحاءات ذات مغزى ومعنى.

هكذا يصبح هذا الديوان أقرب إلى الروح الانسانية منه إلى أي شيء آخر، لذلك نجد الشاعر يقول في مطلع قصيدته الأولى:

تختلق الكلمة

حين تحاكم ظلك!

تغلق حلمك ثم تنام

لتنمى بين الأوراق وشعرك .. كُلُّك!

تتمنى خفق بساطد الريح،

ومما يؤكد هذه الروح الإنسانية ميل الشاعر للغزل:

دعيت الهوى بغير ريتي يا صاح

فسكرت منتقمياً بغير قداح!

للشوق في كبدي

لهيب شها

فدنت لنادم صبيوتي بالزحاح، ص ١١

وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمي إلى القصيدة الحديثة من حيث الشكل، فإن إيقاعات بعض القصائد

تشعرنا بالمرح بين ما هو حديث وما هو قديم:

«ذاجي القنّاح بما يُسرّ .. فهاها

وأراق من دمع الجنين قداحاً!

ولو أزلت ذوب الدجى

فلعله يرثاء من وجد الصباح

صباحاً، ص ١٧

وكثيراً ما يشعر القارئ لهذا الديوان بأن بعض قصائده تصلح للفناء، أو لأن تكون مواويل يرددها

المطربون والمثقفون، ولعل المقطع السابق أبرز مثال على هذا الأمر.

وإنشاعر في هذا الديوان لا يُفضل التراث، كما لا يُفضل القنّاص، ومن التراث والقنّاص قصيدته التي جاءت بعنوان دفت الديار،

والتي يقول في مطلعها:

دفت الديار وروح السُما

وتنهاتك الريح والأمدار

وامتدت الشكوى

وزاقت خمره، ص ٧٩

ولعله من المناسب أن نختم هذه القراءة الموجزة لهذا الديوان، بالأبيات التالية من قصيدة بعنوان نشوة شفيقة:

للنشوة الذكرى ..

ولالأوجاع حاديها،

والعقب .. لا يلقى على إرجاع ما فيها!

هذي سواقي العمر

خندها يا حبيب الروح،

واترك في قليلا من أغانيها!

شكواي من هذا الهوى

مُسكوبة بالفتن

ويجزي، ويمزج في قواها!



«أبلافا»

للدكتور «خالد الجبر»

من دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخرًا مجموعة شعرية جديدة بعنوان «أبلافا» للشاعر والأكاديمي الدكتور خالد الجبر.

تقع هذه المجموعة في «٩٦» صفحة، وتضم «٣٤» قصيدة، منها: زهرة الرمل، ساقى الهوى، ملاك الفجر، حادي العيس، أشواق القمر، بياس المروق، جنت الديار، ملقوس النداس، وغيرها.

في هذا الديوان يبتغى الشاعر جريماً على

لتعلمتي أن الحب ليس لحظة عابرة، إنه كالجسد الذي يتلبسنا، لا فكاك منه إلا بموت جارج.. عندما ينصهر الجسد تتصرى الروح، فنشقى ونهيم في برودة الليالي، مثل يتيمة مطرودة من بيتها .. وروحي الآن بلا حبها عارية لا مأوى لها ولا رفيق، طعم الأماكن فقير، عمان ما عادت بتكهناتها، وببيروت دخلت ملايس الحداد، واستسلمت للذكرى الراحلين والأغراب ص ١٩٨.

وإذا كنا من خلال هذه الفقرة قد ذهبنا بعيداً إلى أواخر «تراب الغريب»، فإن البداية كانت هكذا: «هذا قبري .. شمسنا فيه غائبة، الأرض للزجة تتشبث بأحذيتنا يتوسل حزين، آخر المطر كأول البكاء، يخنقنا بالصمت والكتابة، تسير إلى جانبي كأنها تطير حوائي، أحسست بأجنحة يهبط أحاول ضمني، أخذي، لكن خوفاً عالياً منعتي من الالتفات، صمتها العتيق وأنفاسها المطمئنة، وإيقاع خطواتها على الطريق الموحلة، كلها فجرت ضعفي الذي استباح ملامحي، فالتشعر بدخي مثل صفقور ميتل.. ص ١٧٣

وهي الصفحة السابقة نفسها، نجدنا تمدُّ يدها التي تشع صفاء وتُشير: «هذا قبري».

وكما بدأت هذه الرواية بالموت، فقد انتهت بالموت أيضاً، لذلك لا نريد أن نطيل الحديث في التفاصيل .. ولعله من المناسب أن نقف عند القضايا المتعلقة باللغة، فما أوردناه سابقاً يشير بوضوح إلى أن الروائي متمكن من أدواته اللغوية، كما أنه متمكن من أدواته الفنية.

لذلك نجد في «تراب الغريب» لغة شاعرية، لكنها شاعرية حزينة... شاعرية تعرف موضوعها ومبتدأها، فتعطي لكل شخصية مفرداتها، ولكل حدث ما يناسبه من حزن أو خوف أو رهب أو بكاء.

أما من المكان في هذه الرواية، فهو مكان مفتوح حتى أن أحداثها تكاد تجري في الفضاء المطلق على الرغم من ضيق القبر، ذلك أن القبر يحتوي الجسد، بينما التذكرات خارج حدود الأمكنة الضيقة، إنها في الهواء الطلق، مثل المحبة بين المسيحية والإسلام؛ «عندما جلست معها بجانب سور النير في نابلس، وهي ملتفة بلباس الراهبة، وطاقيّة المعطف تغطي رأسها بالكامل، كقدسية ثابتة من قرن ياند... قلت لها وهي تطرد حشرات القبر عن أصابع قدميها المتآكلات، مثل الالهة الغريقية لخرها الزمن؛ عندما خرجت .. كان الرحيل مثل جيش مغولي» ص ١٢٨.

ولعل أبرز ما يحير في هذه الرواية أن تقبض فيها على زمان بعينه، ذلك أن زمانها ممتد بين الموت والحياة .. ما أطول هذا الزمان وما أقصره!!

جملة القول: إن «تراب الغريب» لهزاع البراري إضافة نوعية إلى أدب هذا المقاصي والروائي الذي ما هُتِفَ يعمل على تنويره الأدبي بجد واجتهاد.



«تراب الغريب»

لـ «هزاع البراري»

عن دار أمانة للنشر والتوزيع في عمان ويدهم من وزارة الثقافة، صدرت رواية بعنوان «تراب الغريب» من تأليف الروائي هزاع البراري.

تقع «تراب الغريب» في ٢٢٠ صفحة، وقد جاءت كوحدة واحدة، بمعنى أنها خلت من أي عناوين أو ترقيم لفصول متتابعة، واكتفى الروائي باستخدام التجمات الثلاث على هذا النحو (xxx) ليفصل بين الأحداث.

يسيطر الموت كفكرة وكحقيقة على هذا العمل الروائي، فيعيش بين جناته وفي خلاياه، لذلك نجد الأمر يصير إلى هذا النحو: «ضابت تسير إلى الأبد، جاكبة

عادية أمام شمس المنهج العلمي في البحث، فهي تملك جذليات وظواهر تحفر أساسات لتعميق الوجود الانساني الجاهلي داخل محيطه. والظاهرة الجاهلية هي امتداد لبنية الخرافات والأساطير التي انتشرت بسبب الانقطاع عن الهداية الريدانية المتمثلة في الرسالات السماوية، والفصوص في العقائد الوثنية التي تحركها مصالح القبائل المتنازعة على السيطرة على الماء والكلأ والمقدسات لدى الإنسان الجاهلي. وكل قبيلة كوئت انسابا بفيضة تعميق وجودها واستمرار تتابعها، واقتحرت بها إلى درجة التعصب الأعمى. وفي حديثه عن تأثير الجاهلية فينا يذهب المؤلف إلى أن الجاهلية كنسق فكري تؤثر سلباً في حياتنا عبر سلوكات شاذة دخيلة تخترق بنية مجتمعاتنا على مر العصور، فهي تؤثر في أفكارنا وممارساتنا اليومية، وتزرع عادات بالية وأفكاراً ذهنية تنعكس على الواقع العيش، ومن العادات السيئة التي وجهتها الجاهلية نحو مجتمعاتنا العصبية القبلية، والتعصب الأعمى للمشييرة والجماعة التي تنتمي إليها.

ويضيف المؤلف: مهما قلنا سوف تظل بعض آثار الجاهلية فينا، بسبب ضعفنا البشري، وسوء إدارتنا للأمور والأزمات التي تتعرض لها، لكن الواجب علينا أن نمحو آثار الجاهلية في سلوكنا قدر المستطاع، وذلك بالالتزام بالمنهج الاسلامي في التعامل مع المؤثرات الخارجية، ومقاومة هيمنة القوى الظلامية على مسار حياتنا.

ويرى المؤلف بأن تأثير الجاهلية لم يقف عند حد معين، بل تعداه وصولاً إلى تأسيس جاهلية جديدة تتناسب مع عصر المادة والذرة الذي نحياه ونحن غاليون عن مجرياته، وحاضرون في مدارات اللاوعي أو الوعي السالب، وأحلاهما مَر.

وفي حديثه عن وضع المرأة في الجاهلية يذهب المؤلف إلى أن المرأة في العصر الجاهلي كانت وسيلة للتكاثر وآلة للتضريح، وجزءاً من الآثات المنزلي. فالتجمع الجاهلي ذكوري قمعي من الدرجة الأولى، والامتيازات القبلية كلها تمنح للرجل بوصفه السيد المطلق في البيئة البدائية العشائرية المبنية على الظلم والاضطهاد والانفلاق، والتي تدور حول محور واحد هو الذكر، فالأفكار الخاطئة المتوارثة والمناولة للآخر الأثني، العار والمهانة والأجزاء. وكل ذلك إنما يرجع إلى الانساق الفكرية التحطيمية للكيان البشري، والتي لا تحترم كينونة الفرد، بل تقمعهما وتغلبها لصالح الذكر.

ويرى المؤلف بأن القلب هو المحور والركيزة في التعامل مع الأمور ويرجع ذلك إلى كونه القوة العاقلة التي ترن الأعمال وتحكم عليها. وكل فساد إنما منبعم من القلب، والتجمعات الجاهلية كانت تمتد إلى قلوب بشر فسادين، مشقت فيهم ادغال الخرافة والشكوك والأعتقادات التافهة، فالبيئة المبينة على أساسات فكرية ركيكة ومهلولة لا بد أن تنتج مكونات ذهنية تسيطر على فكر الإنسان واعتقاداته. وأخيراً، لقد سعى المؤلف إلى تقديم دراسة دينية واجتماعية وفلسفية تحاول تحليل ظاهرة الجاهلية من منظور اسلامي.



«الأساس الفكري للباهلية»

لـ «ابراهيم أبو عواد»

عن دار الميازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدر كتاب جديد بعنوان «الأساس الفكري للجاهلية»، من تأليف ابراهيم أبو عواد.

يقع الكتاب في (١٨٤) صفحة، ويضم جملة من العناوين: منها: الفساد القبلي، وضع المرأة، تقديس ما ليس مقدساً، الطواف حول البيت عراة، الأنشطة في الأسواق، الاعتقاد بتأثير النجوم، نظرتهم إلى الأنعام.. وغيرها.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الجاهلية كحالة عقيدية تاريخية تستوجب دراسة عميقة، وذلك من أجل سبر غورها وتمحيصها وعرضها



الأناط... حضارة المعرفة

يعتق نيل البترا تصنيفاً عالمياً كثافاً أصحوبة من عجائب الدنيا، انتباهها واسمها لتاريخ المنطقة العربية، وبالذات تاريخ العرب الأناط، الذين أنتجوا حضارة، بقيت ملامحها مجهولة حتى وقتنا الحالي، رغم كم المعلومات التي بدأت تتدفق عنها بين أيدي الباحثين والحفارين المعرفيين.

غير أن هذا التدفق المعلوماتي على عمقه، وإفادته المهمة لاستدراك المعنى العميق لمكون حضارة الأناط، تلك التي أسهمت في توطئ مفهوم الدولة، غالب من الوعي العربي المعاصر، بل ومجهول ضاماً حتى في الأبحاث والدراسات الجديدة، التي انطوى جزء غير يسير منها على طابع سياحي، لا يعمق فكرتنا عن الأناط، وفضاءات دولتهم المتعددة. إن أهمية حضارة الأناط العربية، التي اكتسبت عبر تاريخها الماضي، كما تقول الأبحاث والأحفريات، بعداً عالمياً، جاء عبر اكتشافات غير عربي لهذا التاريخ، كما غيره من الاكتشافات الأثرية في المنطقة، وحظيت باهتمام نوعي من قبل المستشرقين والأثاريين الغربيين.

فقد اكتشفت من قبل المستشرق السويسري يوهان لودفيج بيركاردت في العام ٢١٨١م، الذي سجل انطباعاته الأولى عنها في كتاب مطبوع تحت عنوان "رحلات في سوريا والديار المقدسة، وثلاث التنويغات على اكتشافها بعدها، ففي عام ٢٠٣٨م وضع فريتز ولاوي رسومات عن البترا، مهدت في عام ١٩٣٨م لأن يضع الرحالة ديفيد روبيرتس مجموعة رسومات لبيوغرافية جديدة، أسهمت بالتعريف بهذه المدينة، وهكذا دواليك، تبعه عدد من الرحالة الذين قدموا رسومات وصورا وكتباً استلهمت المدينة الوردية، وشخصتها وكان لأمثال: شرانز (١٩٨١) وأولويس موصل (٦٩٨١)، وغيرهم أن أولوها اهتماماً استثنائياً، لكن العرب لم يقدموا على التفاعل مع هذه المدينة إلا في وقت متأخر.

بقيت البترا عاصمة للأناط الذين عاشت حضارتهم لأكثر من خمسة قرون (٥٠٤ ق.م - ٦٠١ م) وامتدت من ساحل سسقلان في فلسطين غرباً وحتى صحراء بلاد الشام شرقاً، كما انتشرت معابدها ومراكزها التجارية في حوض المتوسط وسواحل الجزيرة العربية، وقد تفتح لنا الاكتشافات المقلية مساحات أخرى من انتشار الأناط وأثرهم الحضاري في العالم. ومن المثير أن البترا التي تمثل حضارة اكتمل لنضوج مكوناتها السياسية والحضارية في العصور الماضية، وكانت واحدة من المراكز الحضارية الكبيرة في العالم القديم، لم تحظ باهتمام عربي بعيد اكتشافها في القرن التاسع عشر، وبقيت نهبا للجهل بها، وتواصل هذا الغبن إلى اليوم، وقد يؤثر عجبنا أن نسبة الذين أسهموا بالتصويت لترشيحها كي تصبح من عجائب الدنيا، هم من الأردنيين والغربيين، وأن إسهامه العرب في ذلك، كانت ضعيفة.

في كل الأحوال، فإن اعتبار البترا أصحوبة، تبني عليه مراجعة للموعي العربي، تسند هذا التصنيف، وتؤكد على القيمة التاريخية لحضارة عربية، مابرة للحضارات، أسهمت في واحدة من أهم لحاكتها المشرقة في تاريخ البشرية، بتقديم الأجيال للغرب الأوروبي، وقدمت أهم وسيلة اتصال، ما زالت حية، هي الكتابة، ولعل من المفيد التنبيه هنا إلى أن الأناط العرب، بعبقريتهم الفذة، كانت لهم إلهة للحرف والكتابة سميت (الكئي)، الأمر الذي يحيلنا إلى لحظة مشرقة في حضارة أسست بناها على الاتصال المعرفي بين الحضارات والبشر، وشكلت الكتابة بعداً مقدساً سامياً في وحي بناتها.

نعم... حازت البترا على إعصاف العالم، وثالت التصنيف الذي تستحقه، كأصحوبة، ولكنه تصنيف يحتاج منا لأن نفتح على تلك الحضارة، التي جابت قوافله أطراف الدنيا، لنعيد قراءتها واكتشافها، من منظور تتحقق فيه رفعتنا، بأن يرانا العالم كله كبنانة حضارية منذ فجر التاريخ، وصناع معرفته، تعزز الاتصال بين البشر، لا كما تبدينا الصورة الرامنة في العالم.



